

oblio

45

oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca (e oltre)

anno XII, 45
giugno 2022

OBLIO – Periodico semestrale on-line – Anno XII, n. 45 – giugno 2022

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

ISSN 2039-7917

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

Direttore

Nicola MEROLA (Università LUMSA)

Comitato direttivo

Giuseppe LO CASTRO (Università della Calabria),
Elena PORCIANI (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’),
Caterina VERBARO (Università LUMSA)

Comitato scientifico

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

Comitato editoriale

Claudia CARMINA (Università di Palermo), Antonio Lucio GIANNONE
(Università del Salento), Stefano GIOVANNUZZI (Università di Perugia),
Francesco SIELO (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’), Teresa
SPIGNOLI (Università di Firenze)

Segreteria di redazione

Vincenzo ALLEGRINI (Istituto Italiano di Studi Germanici)

Redazione

Ambra ALMAVIVA, Ginevra AMADIO, Antonietta RENNELLA

Direttore responsabile

Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

Cura editoriale e amministrazione

Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione editoriale

Associazione Culturale Vecchiarelli Editore

Le sezioni saggi e a fuoco, eccetto le testimonianze dei poeti e delle poetesse Elisa Biagini, Franco Buffoni, Maria Grazia Calandrone, Gianni D'Elia, Guido Oldani, Fabio Pusterla, sono state sottoposte alla peer review.

Le revisioni anonime per l'anno 2021 sono state effettuate da Elisabetta Bacchereti, Anna Baldini, Daniela Baroncini, Francesco Bausi, Isabella Becherucci, Cecilia Bello, Laura Cannavacciuolo, Alberto Carli, Claudia Carmina, Roberto Carnero, Francesco de Cristofaro, Marco De Marinis, Bruno Falchetto, Roberta Pierangela Gandolfi, Marco Gatto, Sandro Gentili, Antonio Lucio Giannone, Paolo Giovannetti, Stefano Giovannuzzi, Serena Guarracino, Giulio Iacoli, Monica Jansen, Giuseppe Langella, Stefano Lazzarin, Marco Manotta, Filippo Milani, Elisabetta Mondello, Eloisa Morra, Giuseppe Palazzolo, Ugo Perolino, Antonio Pizzo, Tommaso Pomilio, Ivan Pupo, Stefania Rimini, Mara Santi, Carlo Santoli, Siriana Sgavicchia, Paolo Sordi, Teresa Spignoli, Beatrice Stasi, Massimiliano Tortora, Gianni Turchetta, Natalia Vacante, Pier Mario Vescovo.

A Loro va il nostro più sentito ringraziamento.

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

Antonio D'AMBROSIO (Università di Firenze), Elisabetta MONDELLO (Sapienza Università di Roma), Gian Paolo RENELLO (Università di Salerno), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma), Paola VILLANI (Università Suor Orsola Benincasa).

ASSOCIAZIONE CULTURALE VECCHIARELLI EDITORE

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm) Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

indice

editoriale	p. 11
all'attenzione	
<i>Omaggio a Vittorio Spinazzola</i> , a cura di Giovanna Rosa	p. 13
Nicola Merola, <i>Il mio esorcista preferito</i>	p. 14
Paolo Giovannetti, <i>Un'intervista a Vittorio Spinazzola</i>	p. 19
<i>Mai dimenticare i destinatari. Lettura e canone scolastico. Intervista a Vittorio Spinazzola</i> , a cura di Paolo Giovannetti	p. 23
Mario Barenghi, <i>L'avanguardia e dopo</i>	p. 28
Giovanna Rosa, <i>I diritti del lettore</i>	p. 34
Alberto Cadioli, <i>La mediazione editoriale</i>	p. 39
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>La civiltà romanzesca non è un pranzo di gala. Vittorio Spinazzola e la democrazia del romanzo</i>	p. 45
Edoardo Esposito, <i>La stilistica di uno storicista</i>	p. 52
Martino Marazzi, <i>L'Italia chiamò. La lettura della poesia romantico-risorgimentale</i>	p. 57
Angelo R. Pupino, <i>Idee di modernità letteraria</i>	p. 63
saggi	
Teresa Agovino, <i>Tra cristianesimo e dottrina stoica. Manzoni e Levi o della 'rassegnata speranza'</i>	p. 70
Chiara Ciardullo, <i>Vedere per diventare visibile. Ipotesi su un'ontologia dello sguardo in Lalla Romano</i>	p. 88
Cinzia Gallo, <i>Forme e funzioni della malattia nella narrativa di Giovanni Verga</i>	p. 98
Andrea Lazzarini, <i>«L'amore c'è soltanto nel titolo». Gli Amori di Federico De Roberto fra Bourget e Lombroso</i>	p. 112
Stefania Lucamante, <i>La festa del Cristo e la pratica del perdono secondo Grazia Deledda</i>	p. 136
Elena Santagata, <i>Lungo la linea crepuscolare. Da Betteloni a Montale</i>	p. 151

a fuoco

Poesia e cittadinanza, a cura di Caterina Verbaro

Caterina Verbaro, <i>Introduzione</i>	p. 174
Stefano Giovannuzzi, <i>Storia, società, poesia civile: tra anni Settanta e oggi</i>	p. 176
Daniele Piccini, <i>Da cittadino e da umile profeta: Luzi e il farsi dell'Italia</i>	p. 186
Caterina Verbaro, <i>Poesia e identità comunitaria: La patria di Patrizia Cavalli</i>	p. 192
Niccolò Scaffai, <i>Poesia e ecologia</i>	p. 205
Giuseppe Langella, <i>La vocazione civile del Realismo Terminale</i>	p. 219
Paolo Sordi, <i>La "società piattaforma" è un Inferno. Una riscrittura dantesca al tempo dei social media</i>	p. 225
Daniela Marro, <i>Educare alla cittadinanza con la poesia. Un'esperienza didattica</i>	p. 236
TESTIMONIANZE	
Elisa Biagini, <i>Lo strumento più preciso, più acuto, più indispensabile</i> , con la poesia inedita «È dalla nuca che sale questa voce»	p. 244
Franco Buffoni, <i>Immigrazioni e altri pensieri</i>	p. 246
Maria Grazia Calandrone, <i>Poesia per una cittadinanza universale</i>	p. 250
Gianni D'Elia, <i>Sul disincanto incivile</i> , con la poesia inedita [Al fantasma corsaro]	p. 252
Guido Oldani, <i>Cittadinanze e Realismo Terminale</i>	p. 254
Fabio Pusterla, <i>Sull'altopiano dei fuggiaschi</i> , con la poesia inedita <i>Altopiano dei fuggiaschi</i>	p. 256

in circolo

Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2021 – *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, prefazione di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2021 – *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2021
a cura di Chiara Portesine

Chiara Portesine, <i>Introduzione</i>	p. 260
Chiara Portesine, <i>L'ora nuovissima di Sanguineti</i>	p. 262
Massimiliano Cappello, « <i>Legitur sopra una motocicletta [...] et cumulatur umbra</i> ». Ai lettori prossimi venturi di E. S.	p. 270
Tommaso Pomilio, <i>Dentro il diluvio. E.S., persistenza e oblio</i>	p. 276

- Sanguineti l'inattuale. Intervista ad Erminio Risso a cura di Chiara Portesine* p. 280
- Mareo Petrella, *Disegni e copertine inedite con alcune note sul disegnare Sanguineti* p. 283

recensioni

- AA.VV., «*L'universo come specchio*». *Saggi sull'opera di Italo Calvino*, a cura di Marc Föcking e Caroline Lüderssen, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021 (Annabella Petronella) p. 296
- AA.VV., «*Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto*». *Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione*, a cura di Gianni Turchetta, Milano-Udine, Mimesis, 2021 (Daniel Raffini) p. 299
- AA.VV., *Ada Gobetti scrittrice e intellettuale*, a cura di Elisiana Fratocchi, «Mosaico italiano», XIII, 8, 2021 (Mario Cianfoni) p. 301
- AA.VV., *Dante nella poesia del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio*, a cura di Donato Pirovano e Clara Allasia, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIX, 3, 2021 (Calogero Giorgio Priolo) p. 304
- AA.VV., *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni, Gian Luca Picconi, Roma, Carocci editore, 2022 (Serena Donadeo) p. 310
- AA. VV., *Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile*, a cura di Daniela Bombara e Sonia Todesco, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'italianistica in Africa Australe», special issue, XXIV, 1, 2021 (Armando Rotondi) p. 313
- AA.VV., *La Grecia degli altri: percorsi letterari, geografici e culturali nella Grecia contemporanea*, a cura di Luca Gallarini, Dino Gavinelli, Thomas Maloutas, Mauro Novelli, Milano, LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2021 (Maria Louise Crippa) p. 316
- AA.VV., *Lasciate socchiuse le porte. Mobilità, attraversamenti, sconfinamenti*, a cura di Beniamino della Gala, Adrien Frenay, Filippo Milani, Lucia Quaquarelli, Roma, Armando editore, 2021 (Mattia Bonasia) p. 319
- AA.VV., *Letteratura italiana e Grande Guerra un anno dopo il centenario. Atti del Convegno di studi (Verona, 23-24 ottobre 2019)*, a cura di Maddalena Rasera, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020 (Giuseppe Traina) p. 323
- AA.VV., *Rovesciare lo sguardo. I Tarocchi di Emilio Villa*, a cura di Bianca Battilocchi, Ancona, Argolibri, 2020 (Gian Paolo Renello) p. 326
- AA.VV., *Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini / Crossing Gender Boundaries. Brave Women Living in Texts and Images*, a cura di Cristina Pepe e Elena Porciani, Quaderni di «Polygraphia», 2021, n. 2, S. Maria Capua Vetere (CE), DiLBeC Books, <https://polygraphia.it/quaderno-2-polygraphia/> (Rossana Ciccarelli) p. 329
- AA.VV., *Tutto Pasolini*, a cura di Piero Spila, Roberto Chiesi, Silvana Cirillo, Jean Gili, Roma, Gremese, 2022 (Elisiana Fratocchi) p. 334

- AA.VV., *Verga e il Verismo*, a cura di Giorgio Forni, Roma, Carocci editore, 2022 (Giuseppe Candela) p. 336
- Clara Allasia, *Balocchi di carta. Percorsi di letteratura per ragazzi*, Novara, Interlinea, 2021 (Valentina Corosaniti) p. 35;
- Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2022 (Niccolò Amelii) p. 342
- Raffaele Carrieri, *Fame a Montparnasse*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Neviano (Le), Musicaos, 2022 (Annalucia Cudazzo) p. 344
- Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021 (Cecilia Spaziani) p. 346
- Gabriella Cinti, *All'origine del divenire: il labirinto dei labirinti di Emilio Villa*, Milano-Udine, Mimesis, 2021 (Gian Paolo Renello) p. 348
- Ilaria Crotti, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021 (Rosario Vitale) p. 353
- Lorenzo Graziani, *Che cos'è la fiction*, Roma, Carocci editore, 2021 (Giulia Marziali) p. 356
- Stefano Lazzarin, Pierluigi Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Introduzione di Simona Micali, Roma, Artemide, 2021 (Agnese Macori) p. 358
- Alberto Magnelli, *Aldo Palazzeschi, Carteggio 1914-1971*, a cura di Ilaria Macera, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021 (Antonio D'Ambrosio) p. 361
- Manuela Manfredini, *L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2021 (Sara Gregori) p. 364
- Alessandro Marongiu, *Scrittori sardi nel terzo millennio*, Milano-Udine, Mimesis, 2017 (Roberta Passaghe) p. 367
- Luigi Matt, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi, 2021 (Roberta Passaghe) p. 369
- Giacomo Micheletti, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021 (Paolo Cerutti) p. 371
- Salvatore Silvano Nigro, *Una spia tra le righe*, Introduzione di Matteo Palumbo, Palermo, Sellerio, 2021 (Carlo Placeo) p. 374
- Francesco Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. "L'Orestide". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, München, GRIN Verlag, 2018 (Diego Ghisleni) p. 376
- Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, 2021 (Daniel Raffini) p. 379
- Armando Petrini, *Carmelo Bene*, Roma, Carocci editore, 2021 (Alessio Paiano) p. 381
- Chiara Portesine, «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa, Fabrizio Serra, 2021 (Elisa Caporoccio) p. 384
- Laura Pugno, *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, Milano, il Saggiatore, 2021 (Luca Sanseverino) p. 386
- Daniel Raffini, «Trovare nuove terre o affogare». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021 (Mario Cianfoni) p. 389

- Gianluca Rizzo, *Poetry on Stage. The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2021 (Ugo Perolino) p. 392
- Salvatore Claudio Sgroi, *Un trittico sciasciano con "giallo". Quaquaraquà, mafia, pizzo*, Torino, UTET, 2021 (Marcello Verdenelli) p. 394
- Dario Stazzone, *Al di qua del faro. Consolo, il viaggio, l'odeporica*, Firenze, Olschki, 2021 (Rosalba Galvagno) p. 399
- Carlo Vecce, *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno*, Roma, Carocci Editore, 2022 (Lucia Di Girolamo) p. 402
- Luciano Zampese, «*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, Roma, Carocci editore, 2021 (Mattia Bonasia) p. 405

Editoriale

A chiunque come noi lavori nel campo della cultura sarà tragicamente risuonato negli ultimi mesi il monito con cui Vittorini nel settembre 1945 apriva «Il Politecnico» e, guardando alla devastazione prodotta dalla guerra appena conclusasi, metteva sul banco degli imputati proprio la «cultura» e la sua impotenza a impedire il conflitto e la distruzione, arrivando a «riconoscere [...] che l'insegnamento di questa cultura non ha avuto che scarsa, forse nessuna, influenza civile sugli uomini». Con un simile senso di inadeguatezza e di perdurante sgomento di fronte all'urgenza dolorosa di una guerra sanguinosissima nel cuore dell'Europa, ma facendo appello a tutto il necessario «ottimismo della volontà», inauguriamo l'annata XII di «Oblio» e una nuova periodicità semestrale.

Dalla pubblicazione del primo numero della rivista nell'aprile 2011 sono trascorsi undici anni in cui, così come si è definitivamente affermato l'uso degli strumenti tecnologici in tutti gli ambiti della ricerca, è esponenzialmente cresciuto anche il gettito degli studi letterari otto-novecenteschi (e duemilleschi), oltre che per l'indubbio richiamo da essi esercitato, al ritmo produttivo imposto dai requisiti di reclutamenti e *upgrading* universitari e a prescindere dalle esigenze e dai progetti degli studiosi.

Quella che poco più di un decennio fa era stata la sfida di un potente strumento di ricognizione – offrire un repertorio bibliografico *open access* della ricca produzione scientifica nell'area della letteratura italiana contemporanea – è diventata col tempo una solida realtà editoriale di informazione, di ricerca, di dibattito, che ha la presunzione di essersi efficacemente proposta come luogo d'incontro tra il più rigoroso lavoro scientifico, la militanza culturale, la discussione intorno a testi, idee e poetiche.

Per rendere conto in modo sistematico del flusso continuo di informazioni e dati che un tale quadro costantemente *in progress* implica, ci è sembrato congruo offrire due numeri annui ancora più ampi e meditati, che accolgano sia un numero sempre più cospicuo di **recensioni** (e in tal senso non ci stanchiamo di appellarci ai nostri referenti e collaboratori), sia **saggi** vagliati dalla *peer review*, sia rubriche (**all'attenzione**, **in circolo**, **voci**, **al presente**, **a fuoco** – quest'ultima contenente saggi sottoposti anch'essi a revisione tra pari) che hanno ormai assunto una fisionomia ben definita, contribuendo da una parte ad alimentare il profilo scientifico della rivista, dall'altra ad aprire «Oblio» verso le novità e il dibattito del presente.

Questo numero 45 presenta, come d'uso, un vasto repertorio di **recensioni**, una serie di **saggi** (i cui temi spaziano da Deledda a Lalla Romano, da De Roberto a Primo Levi a Montale), e tre delle nostre rubriche. La sezione **a fuoco**, *Poesia e cittadinanza*, è incentrata su un tema quanto mai attuale, e propone, oltre alle

relazioni presentate nel corso del seminario tenutosi alla Lumsa nel marzo 2021 (di Stefano Giovannuzzi, Daniele Piccini, Caterina Verbaro, Niccolò Scaffai, Giuseppe Langella, Paolo Sordi, Daniela Marro), una preziosa appendice di testimonianze, e in alcuni casi testi inediti, dei poeti Elisa Biagini, Franco Buffoni, Maria Grazia Calandrone, Gianni D'Elia, Guido Oldani, Fabio Pusterla. La rubrica *all'attenzione*, affettuosamente curata da Giovanna Rosa, è dedicata a un grande maestro degli studi letterari recentemente scomparso, Vittorio Spinazzola, il cui percorso di critico e studioso è ricostruito da una serie di interventi molto significativi di colleghi e allievi (Nicola Merola, Paolo Giovannetti, Mario Barenghi, Alberto Cadioli, Giovanna Rosa, Edoardo Esposito, Martino Marazzi, Angelo R. Pupino, Carlo Tirinnanzi De Medici), e la cui inconfondibile voce è presente nell'intervista a suo tempo condotta e ora riproposta da Paolo Giovannetti. Infine *in circolo*, a cura della nostra giovane collaboratrice Chiara Portesine, utilizza la prescelta formula del dibattito critico intorno a un libro. Questa volta al centro è la recente edizione delle opere poetiche di Sanguineti – *Segnalibro, Il gatto lopesco, Mikrokosmos* – uscite per Feltrinelli nel 2021, occasione per una discussione partecipe su attualità e inattualità del poeta. Vi intervengono Massimiliano Cappello, Tommaso Pomilio, la stessa Chiara Portesine, con un'intervista Erminio Riso, curatore delle tre riedizioni e alcune note corredate dai disegni di Sanguineti di Mario Petrella.

Per la fase che ora si apre, non c'è viatico migliore di un rinnovato ringraziamento a quante e quanti in questi anni hanno dato fiducia alla nostra rivista e continuano con noi – in ruoli e funzioni diverse – a impegnarsi nella comune impresa: la MOD, il comitato scientifico e editoriale, la nostra rete di referenti scientifiche e scientifici, di collaboratrici e collaboratori, la nostra redazione. «Oblio» non esisterebbe senza lo spirito di comunità che lo anima e gli dà senso.

all'attenzione

Saggi critici da rileggere

Omaggio a Vittorio Spinazzola

a cura di Giovanna Rosa

Nicola Merola

Il mio esorcista preferito

Sono in tutti i sensi remoti i ricordi iniziali che ho di Vittorio Spinazzola. È passata una vita da quando mi sono procurato, con il ritardo della loro esposizione sui banchi dei Remainders appena aperti in Italia, i primi annuari da lui curati, da «Film» 61 a «Film» 64. Ho scoperto allora che la mia passione infantile e onnivora per il cinema non era così lontana dalla letteratura e poteva diventare allo stesso modo una cosa seria, passando dall'accumulazione collezionistica a una dimensione critica, di comparazioni con il mondo reale, le letture e gli altri film, e riabilitando l'ingenuità dei miei trasporti.

Ben presto poi ho provato la stessa sensazione euforizzante di fronte all'anticonformistica sprezzatura con la quale veniva esercitata da Spinazzola la critica letteraria, nel periodo della sua massima fortuna, proprio mentre, combinandosi malauguratamente con il dottrinarismo marxista e abusando dell'autentica sete di conoscenze della mia generazione, aveva cominciato a imperversare un feticismo metodologico invasivo, che non rimase confinato nei circuiti universitari, ma raggiunse i giornali e contagiò gravemente persino l'editoria scolastica. Anche in questa circostanza, Spinazzola sembrò venire incontro ai miei interessi di apprendista, partecipando alla rinascita degli studi verghiani e a essi volgendo la sua prospettiva laica e il suo realismo euristico, a coronamento di una ricerca sull'Ottocento e il verismo che aveva già prodotto un saggio pionieristico su Federico De Roberto e preziosi contributi ottocenteschi alla *Storia della letteratura italiana* diretta da Cecchi e Sapegno per l'editore Garzanti.

Quanto a Verga, ricordo di aver fatto subito tesoro sia dell'«aura di modesta leggenda»¹ (che Spinazzola colse già in *Nedda* e avrebbe dato un nome alle mie originarie impressioni di lettura), che della proposta riassuntiva del «procedimento antifrastico»² come chiave per intendere la novità stilistica della narrativa rusticana e impostare insieme il modo più corretto di intenderla, anzi l'intonazione giusta con cui prestarle sperimentalmente una sonorità, senza indulgenze idealistiche né appropriazioni politiche, ma valorizzando la finzione, l'autorità del testo e il ruolo a esse collegato del lettore.

Un regalo vero e proprio Spinazzola me lo avrebbe fatto di lì a poco, per interposta persona. Fu quando, dopo aver letto con grande partecipazione e consenso l'articolo

¹ Vittorio Spinazzola, *La verità dell'essere*, in «Belfagor», 1972, n. 1, p. 5.

² Ivi, p. 7.

di Franco Brioschi, *Il lettore e il testo poetico*,³ seppi che l'autore, con il quale non sarei riuscito a mettermi in contatto che molto dopo, lavorava all'università di Milano e mi resi conto che risentiva appunto della lezione spinazzoliana e me ne faceva partecipe. Della mia amicizia con Franco e della gratitudine che ho sempre avuto per Spinazzola, inconsapevole pronubo del nostro *amor de lonh* e tanto a lungo riferimento comune, ho già parlato su questa rivista e altrove negli ultimi anni.⁴ Finché con Brioschi non riuscii a parlare, mi sono accontentato di incrociare il nome del maestro con quello degli altri suoi giovani e giovanissimi allievi, da Milanini a Rosa, da Turchetta a Barengi, rinvenendo in tutti l'impronta della scuola. Dentro di essa l'avvicendamento è durato fino alla fine, perché non hanno mai smesso di fiorire allievi e collaboratori di prim'ordine, se non formati *ab origine*, sedotti e quasi suscitati da un potere di attrazione che si è espresso prima di tutto negli altri due annuari curati da Spinazzola, «Pubblico» e «Tirature», già dal titolo indicativi di una scelta di campo testimoniata per più di quarant'anni e rilanciata da collane e iniziative culturali di qualità.

Spinazzola intanto pubblicava libri decisivi con una regolarità apparentemente preordinata, scandendo il percorso lineare della sua brillante carriera accademica e approfondendo la sua opzione principale con proposte critiche memorabili. Per limitarmi agli aspetti di cui mi sono più direttamente occupato e sui quali da lui ho appreso molto di quello che so, menzionerò *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»* (1983) e *La democrazia letteraria* (1984), che idealmente lo completa; *Il romanzo antistorico* (1990), la perfetta integrazione dei precedenti studi su *Verismo e positivismo* (1977), e *L'egemonia del romanzo*, 2012, che, opponendo presenze reali e concreti rilievi alle generalizzazioni scolastiche correnti, sostituisce al disegno in un tratto solo del libro del '90 la più articolata definizione di una solidarietà da conquistare.

Se *I promessi sposi* rappresentano per il critico l'esempio perfetto dell'ideale congiunzione tra un'indiscutibile riuscita letteraria e un'efficacia comunicativa coraggiosamente perseguita, *La democrazia letteraria* di concerto irride la modernità arroccata nei castelli in aria dell'aristocraticismo avanguardista e dimostra che solo il riconoscimento del ruolo fattivo del lettore consente di comprendere senza pregiudizi ogni aspetto della letteratura e tiene nel debito conto il peso crescente delle opere d'intrattenimento. Dal canto suo, *Il romanzo antistorico* sembra prefigurare il ruolo critico assegnato successivamente alla letteratura, di più a quella siciliana, nel gioco di prospettive caratteristico dei capolavori narrativi di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa, già capace di denunciare l'enorme distanza tra la politica nazionale e il drammatico disagio succeduto alle guerre risorgimentali, tra i nostalgici dell'*ancien régime* come tra i reduci e le più giovani generazioni, e mai davvero

³ In «Comunità», 1974, 173 (poi raccolto in *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 1983).

⁴ Gli articoli sono ora compresi in Nicola Merola, *Critica a tempo. Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia*, Manziana, Vecchiarelli, 2020, dove sono indicate le sedi originarie.

superato. *L'egemonia del romanzo*, del genere letterario che rispetto agli altri si distingue per la versatilità e l'amichevolezza, introduce una classificazione disincantata e persuasiva, dove trova posto la fin troppo fortunata compromissione saggistica dei molti che di questa parziale iconoclastia hanno sopravvalutato la maggiore attendibilità (presunta per principio come l'innocenza). Proprio invece gli sconfinamenti narrativi di giornalisti e filosofi sottolineano l'inadeguatezza di ogni troppo rigida sistemazione e l'opportunità del referto dichiaratamente provvisorio che Spinazzola destina alla problematica consistenza delle finzioni.

Al suo pragmatismo (lo stesso che gli aveva suggerito di creare riviste e collane da porre al servizio del suo magistero), oltre che alla lungimiranza di una visione istituzionale in altri spesso assente, associa la fondazione e la presidenza della Società italiana per lo studio della modernità letteraria, la Mod, con la quale nel 1999 seppe interpretare e provò a comporre la contraddizione tra la tumultuosa crescita degli interessi scientifici per la letteratura italiana contemporanea presso le più giovani generazioni e gli stretti margini che gli ordinamenti vigenti concedevano alla disciplina e alla sua presenza nella formazione dei futuri insegnanti di materie letterarie.

Ha contribuito in maniera decisiva a contrastare una resistenza ancora più sorda e quasi invincibile la mole cospicua di interventi con cui, a lungo pressoché da solo (in ambito universitario non mi viene in mente nessun altro che si schierasse su questo fronte, tranne Petronio), Spinazzola ha difeso la continuità senza soluzioni tra la letteratura per pochi e perciò ritenuta alta, che fino a allora non sembrava ammettere alternative, e quella popolare dei romanzi gialli, rosa o di fantascienza, da essa invece indistinguibile, con la sua esplicita e ambigua sussidiarietà, in tutte le gradazioni dalla verità alla menzogna, rispetto al mondo e al sapere, nonché proprio alla flagranza della vita. Le ragioni dei gialli erano quelle della letteratura, impoverite tanto quanto pretendevano di essere quintessenziate, ma diffuse dove e quando non si sarebbe creduto e mai tradite. Nella Christie e in Scerbanenco, come in Dumas e Salgari o in Balzac e Verga, è in effetti sempre inequivocabilmente la finzione letteraria a tesaurizzare e a rendere metodiche le interferenze e le escursioni mimetiche consentite dalla comunicazione linguistica all'esperienza sensibile, nutrendo impressioni e sentimenti, combinando riferimenti reali e descrizioni attendibili con le fantasie più audaci e graduandone l'incidenza sul metro della verosimiglianza, a sua volta variabile, parametrata sulle conoscenze comuni e disposta a battezzare i comportamenti della vita reale con i nomi dei personaggi e i titoli dei libri. Solo le dosi sono variabili.

Una pari dignità di fronte agli studi per la letteratura di colore (come mi sono divertito a chiamarla) era stata rivendicata, con *Apocalittici e integrati* (1964), da un quasi coetaneo di Spinazzola, Umberto Eco, che, prima di rivelarsi un formidabile formalizzatore di teorie e di tentare a sua volta il romanzo, con il Barthes di *Miti d'oggi* aveva condiviso la celebrazione su qualsiasi pretesto delle manie di grandezza della critica. Nessuno ancora però era entrato davvero nel merito e aveva prestato da

critico letterario la propria attenzione ai romanzi da stazione (un'altra etichetta spregiata) e ai *best sellers*, quelli che rispecchiano i gusti e la cultura del pubblico capace di determinare l'entità delle tirature (cfr. *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, 2012) e più degli altri esibiscono le stimmate della letteratura, il sapore forte e le situazioni estreme che di essa sono state componenti proverbiali e ora sembrano quasi esclusive di una produzione degradata e di una fruizione grossolana.

Sarà valso per tutti, ma, quando maturavo queste convinzioni, mi sembrava di essere diventato personalmente in debito di un altro favore con la guida, anzi l'esorcista, che, dopo aver lanciato un ponte tra letteratura e cinema e liberato la critica dall'invasamento iniziatico, sancendo la legittimità delle loro scelte e alleggerendone i sensi di colpa, restituiva alla comunità dei lettori la letteratura nel pieno delle sue prerogative di finzione, con la dipendenza da un se originario e da una credulità reale o a sua volta immaginaria e con la perenne suscettibilità di messa a fuoco della sospensione d'incredulità, con l'incontenibile molteplicità dei personaggi e con la promessa di sorprese immancabilmente mantenute nella maniera più prevedibile e non per questo deludente. Gli stessi romanzi gialli, nei quali la conclusione è deludente per universale riconoscimento, risultano così poco deludenti, che vengono addirittura accusati di indurre dipendenza. O meglio, venivano. Perché adesso semmai a dipenderne sono gli scrittori, che, in mancanza di altro, non finiscono di fornirne variazioni.

Paolo Giovannetti

Un'intervista a Vittorio Spinazzola

Nel corso degli anni Novanta avevo modo di chiacchierare con Vittorio Spinazzola abbastanza spesso, per ragioni quasi soltanto accademiche – peraltro. Un giorno però mi capitò di scambiare due parole con lui su una trasmissione televisiva, *Karaoke*, condotta da Rosario Fiorello. Prima serata, pubblico di famiglie, rete Mediaset: e poi – soprattutto – quel presentatore fin troppo bello, con la coda di cavallo, ancora non molto noto e comunque ritenuto parecchio pop, che faceva cantare vecchi e giovani su basi preregistrate. Non so bene come, ma a un certo punto il Maestro e io ci trovammo a convenire che invece no, contrariamente all'opinione dei benpensanti, quello del karaoke in TV era un fenomeno degno di nota, che andava osservato con interesse perché, insomma, la scelta di prendere un microfono ed esibirsi sulle piazze d'Italia era un'azione molto simpatica e divertente, e persino democratica, chissà. Quando nel 2004 consegnai alla rivista di didattica letteraria «Chichibì» (edita da Palumbo e nata nel 1999, sarebbe durata fino al 2012) un'intervista a Vittorio Spinazzola, uno dei due titoli da me proposti suonava “*Cento colpi di spazzola*”: *perché non parlarne?* Facevo riferimento all'allora notissimo romanzo di Melissa P., a lungo al centro di un dibattito pruriginoso e comunque baciato dalla fortuna di un imponente successo di vendite. Il fatto è che, molto provocatoriamente, nel corso della chiacchierata con me Spinazzola aveva dichiarato che secondo lui anche un romanzo del genere avrebbe potuto essere letto a scuola. Se le alunne e gli alunni si fossero mostrati davvero interessati a *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, quello di prenderne coscienza insieme, in classe, per il docente sarebbe stato un modo per conquistare piena sintonia con l'esperienza di lettori veri, in carne e ossa. E poi, a dirla tutta: in questo modo il settantaquattrenne Professore Emerito presso l'Università degli studi di Milano di fatto contrapponeva le pagine di una qualunque autrice di cassetta a quelle di Carlo Emilio Gadda. In effetti, Spinazzola affermava con decisione che i romanzi gaddiani tanto linguisticamente complessi costituiscono una lettura che potrebbe, non così paradossalmente, allontanare i giovani dalla letteratura, invece di avvicinarli. Troppo difficili, troppo lambiccati, la loro lettura integrale non gli pareva consigliabile. È un bel paradosso, davvero, perché è chiaro che Spinazzola non stava nemmeno predicando una specie di canone alternativo: per cui Melissa Panarello entrerebbe nell'empireo dei nomi consacrati e Gadda invece ne uscirebbe. Stava facendo qualcosa di diverso, che una quindicina d'anni fa poteva sembrare quasi ovvio, e che certo oggi lo è meno.

Per cominciare a intenderci, basta forse osservare come l'intervistato rispondeva alla mia domanda riguardante *Don Camillo*. Io gli avevo chiesto se in generale (ma portando Guareschi a modello) riteneva che un certo tipo di ricerca critica nel mondo dell'intrattenimento letterario potesse favorire la scoperta di valori nuovi, alternativi: alla definizione cioè di una specie di anti-canone, o canone dal basso, capace di porsi seriamente come alternativa a quello alto. Il punto è che l'intervistatore era ed è una specie di postmodernista, e la sua visione delle cose letterarie è molto discontinua e frammentata. Spinazzola no, assolutamente. E infatti la sua risposta può apparire (e in effetti era) persino raggelante. Guareschi, dal punto di vista dei valori letterari ufficiali, della letteratura alta, ha poco da dire; è un «autore di bozzetti paesani» – dichiarava Spinazzola – un semplice «buon mestierante», un autore sopravvalutato da una critica inutilmente generosa. Lo confesso: ci restai persino male; peraltro scioccamente, perché avrei dovuto capire che le provocazioni spinazzoliane funzionano bene, su un piano di massima disponibilità a ogni forma di esperienza letteraria, ma comportano sempre il riconoscimento di livelli di esperienza estetica tutt'altro che sovrapponibili, secondo la maniera postmoderna che tanto mi piaceva e piace.

Per Spinazzola, il problema centrale è l'attività di lettura che ognuno di noi realizza nell'ambito delle proprie esigenze e propensioni. Il raffinato intellettuale che apprezza *Orcynus Orca* dalla sua lettura trae un piacere, un soddisfacimento, che nel complesso non è molto diverso dal piacere o soddisfacimento ottenuto dal fruitore di un romanzo fantasy. Il bisogno che viene così appagato è lo stesso, perché ha a che fare con aspetti fondamentali della nostra esperienza umana quali si declinano specificamente all'interno della moderna società borghese. Ma ciò non vuol dire che, quanto valori 'assoluti', non ci sia differenza tra l'opera di Stefano D'Arrigo e quella di Licia Troisi.

Lo ripeto: sospetto che una simile maniera di ragionare suoni quasi incomprensibile alle orecchie di molti. Perché Spinazzola ragionava così, in definitiva? Il sociologo della letteratura si rivolge all'esperienza di lettura, diciamo, più bassa per almeno un paio di ragioni. In astratto, e in primo luogo, c'è una specie di ragione scientifica: è *comunque* importante sapere come sono fatte opere che circolano con tanto successo. Prendere coscienza del loro funzionamento è quasi un dovere del critico, dello studioso. Se il sistema della letteratura è stratificato (dall'alto della ricerca poetica al basso della produzione più corriva), non si capisce perché qualcuno che in fondo è pagato neanche troppo male per studiare questo campo debba passare il proprio tempo a occuparsi solo degli oggetti in astratto più belli o riusciti, quelli che piacciono solo o quasi soltanto a lui. Le sue descrizioni del sistema risulterebbero sempre imperfette, com'è evidente. In secondo luogo, e più in concreto, Spinazzola assume un'ottica non sociologica ma proprio *sociale*: perché, gramscianamente, è implicato in quel processo. Il suo è un coinvolgimento politico, nel senso che il professore di letteratura italiana si mette a disposizione di esigenze letterarie meno elette perché sta dalla parte delle persone, dei ceti (termine molto spinazzoliano) che

in questa società si trovano alla base della piramide sociale. In questo modo lo scienziato della letteratura diventa qualcuno che si batte per una vera democrazia letteraria, per una società che riconosca piena cittadinanza a lettori tenuti ai margini del sistema, anche e forse soprattutto per ragioni economiche. Se mi si permette un'opinione, Spinazzola apparteneva a un mondo di intellettuali quasi *naturaliter* di sinistra: persone per le quali l'ideale e pratica di una democrazia emancipatrice erano talmente connaturate da costituire un valore spesso non detto, non esibito esplicitamente appunto perché sin troppo ovvio. La democrazia letteraria ha senso perché abbiamo bisogno di una democrazia sostanziale; i diritti dei lettori dimenticati dai detentori del gusto sono gli stessi diritti, fatte le debite proporzioni, dei ceti che nelle nostre tanto imperfette società se la passano male. Per uomini come Spinazzola, ciò è molto scontato e non ha quasi bisogno di spiegazione. Il suo essere uomo di sinistra dotato di (auto)ironia e propensione all'*understatement* lo teneva lontano da sparate retoriche che altri al suo posto praticavano e praticano. Ma i due momenti sono, gramscianamente, inscindibili.

Proprio su questo piano di discorsi va però fatta una precisazione, peraltro connessa all'ennesima piccola provocazione che è contenuta nell'intervista. Qualche anno prima, nel 2001, Spinazzola aveva dato alle stampe un libro, *Itaca, addio*, in cui una serie di importanti romanzi della letteratura italiana contemporanea (*Conversazione in Sicilia*, *La luna e i falò*, *Libera nos a Malo* e *Il giorno del giudizio*) erano sottoposti a una valutazione esemplarmente controcorrente. Opere che si prestano a interpretazioni regressive – all'insegna del rimpianto, della nostalgia, dell'eden perduto, se non della fissità di simboli e archetipi – sono all'opposto interpretate come testimonianze dell'impossibilità di tornare indietro, di piegarsi a rimpiangere il passato. In particolare, osservava Spinazzola, ne esce vincente un quadro di valori urbani, moderni, che ha la meglio sul vagheggiamento di condizioni di vita favolose e contadine. Quei romanzi affermano la necessità della città, nella sua dura ma ineluttabile realtà borghese. Diciamolo in modo ancora più concreto, quasi scontato per ogni persona che abbia conosciuto almeno un po' l'uomo: Spinazzola si era posto come esercizio intellettuale indefesso quello di eliminare dalla propria vita ogni rimpianto per un'origine perduta. Nessuna nostalgia nel suo universo di valori. La modernità prospetta ogni giorno contenuti e compiti nuovi, cui dobbiamo rispondere sì con spirito critico, ma anche con la disponibilità a trovare qualcosa di buono in tutto ciò che ci viene via via proposto e imposto.

L'insegnamento di Spinazzola da questo punto di vista comporta qualcosa di difficile, quasi di impossibile. Vale a dire: collocarsi pienamente dentro la storia, a sinistra, non permettendosi mai il lusso di fermarsi a riflettere sul proprio disagio o crisi, sulle proprie malinconie di intellettuale variamente emarginato da tante trasformazioni sociali. Si pensi ai mutamenti anche istituzionali dell'università, che uno Spinazzola alla vigilia della pensione accolse con fiducia, sentendosi (ed essendo) lontanissimo dai troppi colleghi impegnati in battaglie, spesso patetiche se non ridicole, in difesa della cultura umanista. In fondo, uno così poco hegeliano com'era lui insegnava

qualcosa di non molto lontano da una filosofia quasi ascetica della storia. «Rodi è qui, e qui devi saltare» – mio caro.

Tutto deve avvenire con discrezione, ripeto, e se Spinazzola scriveva manifesti lo faceva mettendosi dalla parte dei lettori qualunque, e non dalla propria parte. Questo spiega un'altra (l'ultima) anomalia di questa intervista, per lo meno nella mia prospettiva. A un certo punto, io gli chiedevo di dire qualcosa sul suo 'metodo' di analisi dei testi narrativi, che a mio avviso (lo penso ancora oggi, anzi lo penso di più) aveva percorso sin dagli anni Sessanta-Settanta questioni narratologiche di notevole importanza teorica. Mi riferivo soprattutto all'istanza del punto di vista, che Spinazzola in certi suoi saggi (specie occupandosi di Verga, De Roberto, Tomasi di Lampedusa) affronta con soluzioni originalissime, che anzi dovrebbero essere riprese oggi, all'epoca delle narratologie cognitive. Tra l'altro, credo che quanto Spinazzola dice all'inizio della sua nota analisi del *Gattopardo* potrebbe essere elevato a norma metodologica universale. E cioè: dobbiamo nutrire la massima, specifica attenzione e forse il massimo sospetto per tutti i romanzi in cui l'autore, il narratore e il protagonista esprimono la stessa visione del mondo, lo stesso punto di vista valoriale. La nitidissima definizione che Spinazzola offre all'inizio di quel saggio dovrebbe essere antologizzata, io credo, come esempio di corretto modo di impostare un discorso intorno a un romanzo, sia sul piano formale (morfologico) sia su quello sostanziale (tematico).

E invece no. Nell'intervista Spinazzola non affrontò il tema che gli avevo proposto in modo tanto elogiativo. La verità è che sarebbe stato costretto a discorrere troppo di sé, con ciò mettendosi su un piedistallo per lui impensabile. Non si parla di metodologia in quanto tale, ma delle ragioni che l'hanno resa necessaria. Ciò che conta non è il come ma il perché. Se ho risolto ingegnosamente certi problemi. è perché me li sono posti nel modo giusto a livello di principi generali, non certo perché – poniamo – ho proposto di leggere *I Viceré* come proiezione del risentimento retrospettivo di un personaggio, il povero Giovannino Radalì; ma perché ho cercato di cogliere la natura paradossalmente antistorica di un romanzo che dice molto intorno ai cattivi rapporti fra gli italiani e il senso del progresso, del futuro. E l'intervistatore un po' deluso di diciassette anni fa lascia il posto all'ormai anziano allievo che – bontà sua – comincia solo ora a capire certe cose.

Mai dimenticare i destinatari. Lettura e canone scolastico

Intervista a Vittorio Spinazzola

a cura di Paolo Giovannetti

Nel 2001 hai pubblicato Itaca, addio, un libro che rappresenta in maniera quasi perfetta, io credo, alcuni aspetti del tuo modo di lavorare. Vi ritrovo l'attenzione ai grandi temi della modernità (in questo caso alla città come luogo ineluttabile), e insieme la verticalizzazione sul singolo testo, cioè la lettura analitica di romanzi paradigmatici (Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini, La luna e i falò di Cesare Pavese, Libera nos a Malo di Luigi Meneghello e Il giorno del giudizio di Salvatore Satta). Puoi spiegarci qual era il tuo intento?

Questi quattro romanzi manifestano un impianto comune molto significativo, sia sul piano culturale e ideologico sia su quello narratologico. È di scena l'Italia che sta passando dalla civiltà contadina paesana, arcaica, alla civiltà urbana, moderna. I protagonisti vivono il trapasso in prima persona: nascono all'interno del mondo vecchio, fanno esperienza del mondo nuovo, provano nostalgia per il mondo nel quale sono nati, lo rivisitano da adulti, ma poi lo lasciano di nuovo e definitivamente. Insomma, si può provare rimpianto per il passato, ma non si può non proiettarsi verso il futuro: questo ritengo che sia il senso comune alle quattro parabole narrative. Mi pareva interessante farlo rilevare; si tratta non di un genere letterario, ma di una piccola genealogia di testi che rinvia a circostanze spazio-temporali particolari e irripetibili: quel tempo e quei luoghi, non prima né dopo. Ciò può mettere in moto riflessioni interessanti su diversi piani d'indagine.

Forse il più importante è quello della città come luogo per eccellenza del moderno.

Certo. Anche a me, come a molti altri, sembra che la cultura letteraria italiana abbia tardato e riluttato molto a fare i conti con la modernità: che si sia attardata nel culto della civiltà agricola preborghese. Ciò rende più interessante il caso di scrittori i quali sentono tutto il fascino del paese natale, però quando lo rivisitano è soltanto per una vacanza, e non gli passa per la testa l'idea di reinserircisi davvero. Si può ricordare a questo proposito la famosa polemica, sviluppatasi fra le due guerre, fra Stracittà e Strapaese. Al di là di quell'episodio che giudico tutto sommato poco fruttifero, i nostri letterati per gran parte del XX secolo hanno aderito a una sorta di mitologia negativa del mondo urbano, che non poteva dare grandi risultati perché era troppo sommaria, troppo raffazzonata.

A ben vedere, le tue posizioni possono essere considerate provocatorie. Tu rovesci alcuni luoghi comuni della critica: che infatti, in particolare davanti a Conversazione in Sicilia e alla Luna e i falò, ha spesso sottolineato certi temi in senso lato regressivi (come la discesa alle madri, il mito della campagna e delle proprie origini). Tu, viceversa, punti sulla liquidazione di quei contenuti.

È così. Non voglio con questo negare che in questi libri ci sia una componente nostalgica, se vuoi un anticapitalismo romantico (un'ideologia peraltro molto logora); è però sbagliato cogliervi solo quell'aspetto, e comunque i due elementi devono essere correlati. Il mio paese di nascita – dicono questi romanzi – mi piace tanto: ma non è un'alternativa valida alla vita che sto facendo adesso.

Tu sei un grande lettore critico di romanzi, in una prospettiva in qualche modo duplice. Vieni definito - e in effetti sei - un sociologo della letteratura, ma nei tuoi studi pratici una puntualissima analisi del testo. Certi problemi, come per esempio quello della voce e della focalizzazione (penso a quanto scrivi sui narratori dei Viceré o dei Malavoglia), sono stati da te affrontati in maniera efficace, prima che certi strumenti narratologici si generalizzassero. Io credo che la scuola possa imparare molto dal tuo modo di lavorare...

Tieni conto che mi sono occupato soprattutto di narrativa, certo per tanti motivi, ma – primariamente – perché è sempre utile studiare ciò che gli altri trascurano. L'Italia letteraria era la patria dei poeti e dei critici della poesia. Le cose sono cambiate parecchio, nel frattempo. Ma quando ho cominciato la mia carriera, c'era più da fare nel campo della narrativa e di quella scienza allora nuovissima che è appunto la narratologia. L'altro motivo – coesistente – è che secondo me la civiltà moderna è innanzi tutto una civiltà del romanzo. Non si riflette mai abbastanza su questo cambiamento di dominante in letteratura. Non si riflette abbastanza sulla fine della centralità, diciamo, della versificazione. Quanto alla scuola, per quello che riesco a capire, sta seguendo - anche se con qualche fatica - il flusso dei tempi, e quindi anche lì le cose sono un po' cambiate. Ti faccio un esempio. Io sono stato allievo di un grande italianista, Mario Fubini, da cui ho imparato tanto. Quando gli proposi come argomento della mia tesi di laurea Federico De Roberto, lui acconsentì, ma mi disse: «Non lo conosco, e così sarà per me un'occasione per leggerlo». Sto parlando di Fubini, cioè un rappresentante insigne della grande tradizione accademica. Se dovessi dare un consiglio ai giovani, direi di leggere soprattutto bei romanzi: attingendo in particolare al canone della classicità romanzesca, cioè ai libri pubblicati tra Sette e Ottocento. Ovviamente, più europei che italiani. Se vuoi che nascano buoni lettori, devono conoscere quelle opere: da Defoe a Stendhal, da Dostoevskij a Stevenson eccetera. Se devono maturare le giuste esperienze estetiche, e acquisire il gusto della lettura, i libri sono quelli. La lettura non deve essere solo un obbligo, deve legarsi a un'emozione estetica. Sia chiaro: in ogni processo formativo una pedagogia di tipo

impositivo deve avere un certo peso. Però, tanto minore sarà quel peso tanto meglio sarà, se si vuole che l'intervento didattico sia efficace. Naturalmente, puntare sui classici della narrativa significa utilizzare con parsimonia la parte più oltranzisticamente sperimentale e avanguardistica della produzione novecentesca. Mi spiace dirlo: ma è così per ragioni ovvie, del più banale buon senso. Non è su quei testi che si può formare lo studente medio.

Tu Gadda, insomma, a scuola non lo faresti leggere.

No, anche se con rammarico, io Gadda non lo farei leggere. Anche perché lo studio della letteratura ha avuto un senso forte finché si è insegnato a leggere perché si imparasse a scrivere, come accadeva nelle civiltà classiche antiche. Si facevano leggere dei libri emulando i quali gli studenti avrebbero potuto diventare scrittori. Quando si separa nettamente la lettura dalla scrittura, è un guaio, un guaio grosso. Ora, tu non puoi pensare di insegnare a scrivere come Gadda: la questione è chiara. Puoi invece proporre come modello di scrittura, per dire, Fruttero e Lucentini. Il che non vuol dire mettere *La donna della domenica* sullo stesso piano della *Cognizione del dolore*; significa solo attuare una mediazione. A me piace molto il primo Sanguineti, quello veramente difficile, però *Laborintus* non può essere un libro di testo. Saba, Penna e Caproni, al contrario, possono essere proposti, in una scuola di massa come la nostra; a loro si può far ricorso. Del tutto diverso è il discorso che riguarda l'insegnamento specialistico, universitario: a Lettere si abbondi pure con Gadda e Sanguineti; lì, non alle medie.

Tu credi dunque che il nesso con la scrittura sia decisivo?

Sì, almeno se si vuole allargare la civiltà della lettura e della scrittura al di là di quei confini che oggi sembrano invalicabili. Se vogliamo cambiare, allora c'è qualcosa nel profondo che va ripensato, che va riveduto.

Io lo so benissimo che Fruttero e Lucentini non ti sono scappati, ma li avevi in testa, li hai buttati lì di proposito. Sono due autori riconducibili a quella che tu chiami «letteratura di intrattenimento», che hai studiato con grande attenzione. Cioè, tu sei un critico che si è occupato anche di una produzione altra, diversa da quella istituzionale. E, fra l'altro, non solo di letteratura. Conosco gente che ti nomina soprattutto come grande studioso di cinema...

Beh, di nuovo, non se ne occupava quasi nessuno, e questo era un buon motivo per parlarne. Tanto più volentieri, in quanto un margine di rischio e di fraintendimento c'era e c'è. La gente pensa che tu che affronti certe cose 'basse' cerchi a tutti i costi di rivalutarle, di dimostrarle superiori a quelle ufficiali. È un modo di ragionare sciocco. Dedicarsi a un certo argomento non vuol dire esaltarlo: sennò gli storici

antifascisti non potrebbero mai studiare Mussolini o Hitler. È soltanto in campo letterario che possono aver luogo equivoci del genere. È evidente che studiare Guareschi o Liala significa segnalarli all'attenzione, cioè semplicemente considerarli oggetti degni di studio. Ma non esistono oggetti che in sé siano indegni di studio. Anche le scritte sui lupanari di Pompei sono state studiate; non si capisce perché Guareschi e Liala no. D'altronde, c'era e c'è - qui - un punto ideologico al quale tengo moltissimo. Mi spiego: quando un fenomeno culturale interessa una quantità enorme, una massa sterminata di miei concittadini, questo fatto stesso lo rende un oggetto importante di riflessione critica. Critica, appunto: ciò non vuol dire approvazione incondizionata; vuol dire attenzione, disponibilità allo studio. Se un certo fenomeno ha influito sull'esistenza mentale di tanti miei concittadini, io voglio capirlo e per questo devo smontarne il meccanismo. So bene che Liala non scriveva per un lettore come me, per un professionista del settore che ha una scala di valori estetici molto, diciamo, ambiziosa. Non confondo certo le carte in tavola, però mi interessa capire. Per paradosso, se io ritenessi Liala una turlupinatrice, una che fa del male alle sue lettrici, questa sarebbe una ragione in più per occuparsene, cercando di cogliere che cosa hanno trovato le lettrici in Liala che non hanno trovato in altri autori, e quindi qual era il 'differenziale' di quella lettura. Che poi è un modo per rimettere in campo il problema dei valori nel suo relativismo storico-antropologico.

Ma, secondo te, in questo percorso dentro la letteratura marginale si possono scoprire valori trascurati che fanno cortocircuito con quelli alti?

Sì, forse può succedere; ma io credo che si tratti quasi sempre di rivalutazioni sproporzionate. Prendi il caso Guareschi. A suo tempo non era preso in considerazione. Dopo qualche decennio è diventato oggetto di una valorizzazione esagerata. Magari non gli dedicheranno un «Meridiano», però c'è stato un capovolgimento di prospettiva, dal quale dissento. Guareschi è un autore di bozzetti paesani, uno che sapeva scrivere, pur nella modestia dei propri mezzi. Un buon mestierante. Non molto più di questo.

Oggi, però, molti insegnanti si chiedono se non sia necessario fare posto, nel canone scolastico, alle tante forme della letteratura marginale o di intrattenimento. In effetti, per esempio, si parla sempre più spesso delle canzoni come un tipo di poesia che può essere studiata insieme (anche se non in alternativa) a quella ufficiale. Tu che cosa consiglieresti?

Partirei semplicemente dalla constatazione dell'abisso che c'è tra le letture che i ragazzi fanno a scuola per obbligo e quelle che fanno per loro piacere. Ora, che non possa non esserci un dislivello, è indubbio; però questo dislivello non deve essere troppo profondo. Perciò è necessario cercare di raccordare con un po' di buon senso i due ambiti. Personalmente, non mi spaventerei di parlare in classe – come ho letto su

un giornale che è stato fatto – dei *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, che pure è uno dei libri della letterarietà più marginale e degradata. Però è stato letto, soprattutto dai ragazzi, con un investimento identificativo che deve interessarci, deve interessare l'insegnante. Dipende molto da come se ne parla: ma non capisco perché un professore non dovrebbe condividere questa lettura con i suoi studenti. Ovvio: è meglio non trattare solo Melissa P. Ma accostarsi anche alle cose che effettivamente i giovani leggono e non solo a quelle che dovrebbero leggere (e che magari non gli piacciono) mi sembra necessario. Bisogna dialogare con loro, cercare di capire i loro gusti. Tenere sempre presenti i destinatari, e non soltanto i destinatori. L'importante è non dirgli che Gadda non può non piacergli, perché è un autore così bello, così limpido, da ammirare e apprezzare incondizionatamente; mentre Melissa P., dall'altra parte, fa schifo, e bisognerebbe vergognarsi di averla letta. Ecco, questi opposti atteggiamenti andrebbero accuratamente evitati.

Intervista uscita in «Chichibì», a. VI, n. 30, novembre-dicembre 2004

Mario Barenghi

L'avanguardia e dopo

L'aspetto più istruttivo dell'attività di Vittorio Spinazzola come critico militante non consiste tanto nelle valutazioni di singole opere o singoli autori, pur sempre degne (inutile dirlo) del massimo interesse, quanto nel modo in cui egli ha saputo interpretare questo ruolo. Nei panni di critico militante Spinazzola ha sempre tenuto ben presente la necessità di correlare i giudizi che veniva formulando via via sulla produzione corrente con la dimensione storica e teorica. Ovviamente, il compito fondamentale del recensore consiste nel presentare i libri che vengono pubblicati cercando di dare un'immagine abbastanza chiara della loro natura e del loro pregio, in modo che il lettore capisca di che cosa si tratta, e cominci a farsi un'idea, che poi deciderà se approfondire o no. Perché si possa parlare di critica militante, tuttavia, ci vuole anche qualcos'altro. Bisogna anche avere un'immagine della condizione attuale della cultura letteraria. Bisogna fornire orientamenti complessivi, delineare orizzonti d'insieme; individuare linee di tendenza, ragionare sui possibili sviluppi, eventualmente incoraggiandoli o deplorandoli. Bisogna, in una parola, saper proporre dei punti di riferimento generale, dai quali sia possibile cercare di valutare in maniera criticamente fondata l'evoluzione in corso, al di là delle frettolose approssimazioni giornalistiche e degli slogan promozionali. Ciò richiede uno sforzo di comprensione e di sintesi che non è mai facile, in nessuna epoca; e meno che mai negli ultimi decenni, quando, esaurendosi l'attività dei tanti scrittori di cui di questi tempi celebriamo il centenario della nascita, il panorama della produzione letteraria ha cominciato sempre più spesso ad apparire ora stagnante e ripetitivo, ora confuso e disgregato. Da questo punto di vista, *Dopo l'avanguardia* rappresenta un modello esemplare. Il volume, uscito nel 1989 presso l'editore (anconetano, allora) Transeuropa, raccoglie una serie di recensioni e interventi sulla narrativa degli anni Settanta ordinati in maniera tale da comporre un discorso unitario. La circostanza è davvero meritevole di nota. Di fronte a una realtà che poteva presentarsi, a seconda dei gusti e dello stato d'animo dell'osservatore, o molto frammentaria o molto omogeneizzata, e a volte entrambe le cose – cioè di fronte a un panorama di proposte editoriali quantitativamente ricco ma di valore incerto e sostanzialmente livellato – era tutt'altro che facile articolare un'analisi critica propriamente detta.

Certo, *Dopo l'avanguardia* parla anche di scrittori fra i più importanti del dopoguerra: Elsa Morante, Italo Calvino, Alberto Arbasino, Paolo Volponi, Carlo Cassola, Leonardo Sciascia, Umberto Eco, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini (che offre il destro per un. Isolato *excursus* cinematografico). Ma, come si diceva, più delle singole letture importa rilevare la griglia interpretativa in cui esse sono inserite, che delinea un'ipotesi di descrizione del sistema letterario nella moderna società industriale (o post-industriale). La tassonomia proposta si fonda su una decisiva premessa: l'importanza del pubblico nella letteratura. Il pubblico di un'opera non è un elemento aggiuntivo, una circostanza accessoria, un «a posteriori» di cui tener conto solo in indagini d'ordine sociologico: è una condizione di esistenza dell'opera in quanto oggetto estetico. Ogni scelta compiuta dall'autore (tematica, ideologica, linguistica, espressiva) rappresenta una prefigurazione dell'immagine dei lettori a cui egli intende rivolgersi; non si può capire quindi come è strutturata, come funziona – e *se* funziona – senza nello stesso tempo capire a chi è destinata. Non dissimili, sia detto per inciso, sono i principi dell'estetica della ricezione, con cui il metodo di Spinazzola presenta convergenze significative (sia pur sulla base di motivazioni in parte diverse, legate soprattutto alla sua originale interpretazione di Antonio Gramsci). D'altro canto, «il luogo in cui si precostituisce la destinazione sociale del testo, e quindi le sue stesse possibilità di valorizzazione estetica» è dato – né potrebbe essere diversamente – dal linguaggio. Al centro dell'indagine rimane dunque, rigorosamente, il testo, nella sua obiettiva strutturazione: che viene però analizzato in una prospettiva funzionalistica, anziché formalistica.

Spinazzola distingue nel sistema letterario quattro fasce o strati di destinatari possibili, che non corrispondono in maniera meccanica a diverse categorie di lettori, bensì a diversi atteggiamenti di lettura: diversi codici o orizzonti di ricezione, che a loro volta rinviano a diverse modalità di concezione e di organizzazione del testo. Il primo strato comprende la narrativa, in senso lato, sperimentale: «la zona dei linguaggi più affatturati, degli stratagemmi tecnici più ardui da decifrare, delle inquietudini etico-esistenziali più intellettualizzate» – ossia le opere destinate a una *élite* di intenditori, capaci di apprezzare elaborazioni espressive e roveli di pensiero di esibita complessità. Al secondo strato si colloca «la produzione che esibisce i contrassegni di letterarietà più istituzionalizzati»: che cioè, pur serbando l'aspirazione all'eccellenza artistica, si dimostra più rispettosa della tradizione, e quindi accessibile a un pubblico più esteso, «di media preparazione umanistica». Al terzo troviamo la letteratura d'intrattenimento, «sorretta da una cordiale perizia professionistica», che mira a conciliare il decoro formale con un'esigenza di larga leggibilità. I destinatari, in questo caso, formano un insieme assai composito, che comprende livelli di competenza fortemente differenziati. A un pubblico decisamente subalterno è invece indirizzata la produzione marginale o residuale, che i lettori più qualificati spesso bollano come degradata, volgare, stereotipa, e perciò intrinsecamente destituita di valore estetico. Tale classificazione, precisa

Spinazzola, non implica affatto una gerarchia di valori: la scelta di un uditorio più o meno numeroso rientra in un progetto, che potrà essere realizzato in maniera più o meno convincente, a seconda dei singoli casi. La differenza, in termini di interesse critico, corre piuttosto, a ogni livello, fra la produzione ripetitiva e manieristica e le opere autenticamente innovative. La misura della novità andrà ricercata, anziché sul terreno dei trovati formali (come vorrebbe un'ottica avanguardistica), nella capacità di rimotivare e riqualificare l'utenza; e il giudizio estetico sortirà, di conseguenza, dalla valutazione della concreta proposta, cioè dell'analisi del modo in cui l'opera ripensa il rapporto fra scrittura e lettura.

Due osservazioni. In primo luogo, tale impianto metodologico implica una clausola che alla fine degli anni Ottanta non era ancora diventata superflua, a dispetto del tramonto dell'avanguardia enunciato dal titolo stesso del libro, perché, alla prova dei fatti e dei decenni, si è dimostrata sempre attuale. Il moderno, come da tempo appurato, si fonda sulla valorizzazione del nuovo. Tuttavia – ecco l'implicito assunto di Spinazzola – se ogni novità è degna d'attenzione, nulla garantisce a priori che si tratti di un fenomeno positivo. Secondariamente, la scelta di una tassonomia a quattro termini merita un indugio. Quattro, non tre. Di solito, nelle descrizioni del sistema letterario si registrano schemi ternari, che derivano quasi senza eccezioni da schemi binari, e precisamente dall'opposizione alto / basso. Un terzo termine interviene a volte a complicarla e/o a temperarla, essenzialmente al fine di non disconoscere (chiedo scusa per il bisticcio) il superiore dinamismo del termine inferiore, vuoi apprezzandolo, vuoi sminuendolo. Questo vale ad esempio per il principio della separazione degli stili, su cui Auerbach ha costruito l'architettura di *Mimesis*: i teorici, da Goffredo di Vinsauf al Dante de *De vulgari*, prevedevano tre livelli (grave / medio / umile, oppure tragico / comico / elegiaco), ma l'efficacia dello strumento ermeneutico auerbachiano risiede tutta nella polarità sublime / umile, tragico / comico. Lo stesso dicasi per la triade *highbrow* / *middlebrow* / *lowbrow* (sottinteso *literature*), che ha svolto la funzione di accreditare una concezione estetica essenzialmente esclusiva. D'altronde, la stessa metafora anatomica dell'altezza della fronte (*brow*) sembra evocare qualcosa dell'immagine degli Yahoos di swiftiana memoria.

Da questo punto di vista, la divisione in quattro categorie implica un mutamento qualitativo, perché punta su una visione scalare anziché antinomica. Il principio ordinatore non è un'antitesi, un'opposizione binaria, bensì l'articolazione interna di un sistema che prevede diversi gradi di codificazione e di canonizzazione (le due cose, si badi, non coincidono: l'ipo-canonizzato può anche essere iper-codificato, e viceversa). Detto in termini un po' brutali, mentre le tassonomie ternarie rimangono calate nell'orizzonte mentale di una visione aristocratica, lo schema spinazzoliano prende atto – finalmente, è il caso di dire – di una realtà modernamente borghese. Il cambio di paradigma a suo tempo teorizzato da Ulrich Schulz-Buschhaus – dall'opposizione alto /

basso, caratteristica dell'*Ancien Régime*, all'opposizione vecchio / nuovo, propria del mondo borghese – ha innescato dinamiche inedite, per illustrare le quali risultano più funzionali i criteri della gradualità e della sequenzialità che non lo schema oppositivo: tanto più che, sulla misura del medio-lungo periodo, i mutamenti di assetto del sistema si spiegano meglio in termini di scorrimento, di moto centripeto o centrifugo, che non di inversione di segno (la sperimentazione di oggi può essere una norma di domani, fenomeni marginali possono irrobustirsi fino a farsi dominanti, ciò che in una fase rientra nel dominio della popolarità può diventare più tardi appannaggio di circoli esclusivi).

Gli interventi sui vari libri presi in esame in *Dopo l'avanguardia*, ordinati dunque nei quattro strati di cui s'è detto (letteratura sperimentale o di *élite*, letteratura istituzionale, letteratura d'intrattenimento, letteratura residuale o paraletteratura) corrispondono con notevolissima puntualità al programma enunciato. Il loro obiettivo non è di esemplificare i caratteri dei diversi raggruppamenti, bensì di illustrare la peculiare articolazione di ciascun disegno testuale. La teoria, in altre parole, non fa aggio sulla concreta prassi critica: la indirizza, senza soffocarla o pregiudicarne il decorso. A questo punto è tuttavia necessaria un'altra considerazione. Le pagine critiche di Spinazzola sono di lettura piuttosto impegnativa, specie per chi vi si accosti per la prima volta. È questo un piccolo paradosso per lo studioso italiano che si è dedicato con maggiore tempestività e originalità ai problemi della ricezione – ma ognuno, si sa, ha le proprie contraddizioni. Molti critici prediligono le prospettive, per dir così, trasversali: entrano in argomento di sbieco, o di scorcio, in maniera accentuatamente soggettiva, talora aneddotica, e perfino, in apparenza, divagante. Così facendo, ricorrono a strumenti espressivi squisitamente letterari: inventano similitudini immaginose, definizioni icastiche, apologhi; argomentando, narrano – e a volte narrano più di quanto argomentino. Fra costoro si contano studiosi di primo e primissimo ordine, saggisti dal talento sovrano, come Giacomo Debenedetti o Cesare Garboli, e anche, a suo modo, Gianfranco Contini, la cui cifra stilistica risiede soprattutto nella concentrazione verbale; ma va da sé che i loro emuli e seguaci rimangono spesso indietro di molte lunghezze. Un po' per inclinazione naturale, un po' per consapevole scelta, un po' sicuramente anche per un'implicita volontà polemica, Spinazzola ha abbracciato una soluzione contraria. Nelle sue pagine i testi vengono, letteralmente, *affrontati*, cioè presi di fronte, con un impegno descrittivo e interpretativo che nulla concede all'ornamentazione gratuita o all'esibizione di gusti personali. Il suo modello espressivo non è il saggio, con tutto quanto di soggettivistico e creativo esso comporta, bensì il trattato, magari breve o brevissimo (della misura, appunto, di una recensione da quotidiano), ma strutturato secondo un'ineccepibile coerenza logica. L'obiettivo non è di rinchiudere l'oggetto dell'indagine in una definizione, in una cifra, in uno slogan – ciò che induce alla tentazione di fare critica con le parole, anziché con le idee – ma di costruirne la

dinamica interna, privilegiando gli aspetti problematici e contraddittori. Il carattere dialettico di tale orientamento trova la sua espressione più vistosa nella frequenza dei nessi avversativi: «Lo spirito critico può *bensì* attingere momenti di vittoria, *ma* sempre parziale e labile. *Nondimeno*, esso rappresenta l'unica arma contro il prevalere della barbarie oscurantista». È questo un brano del commento dedicato al *Nome della rosa*: e, per la precisione, da quel passaggio obbligato della critica spinazzoliana che consiste nella riformulazione ed esplicitazione critica degli elementi in gioco nell'ideologia dell'autore.

Qui, come altrove, una funzione cruciale è affidata alla precisione definitoria. L'architettura logica del discorso si realizza attraverso la combinazione di sintagmi nominali: sostantivo + aggettivo, o sostantivo + coppia di aggettivi, eventualmente complicati da specificazioni (per esempio: *un doppio registro di colorismo spregiudicato e di inquietudine pensosa*), o ancora, dal ricorrente schema sostantivo + avverbio di modo + aggettivo: che nella rinuncia al più facile costruito coordinativo (sostantivo + 2 aggettivi), testimonia di uno sforzo di concettualizzazione quanto mai spiccato e caratteristico (*uno stile liricamente assorto; una trasgressione gratuitamente oltraggiosa; una crudeltà candida, fanciullescamente distruttiva; un'ironia e un'autoironia briosamente, cinicamente pirotecniche*). È vero che, per contro, le frasi sono di norma abbastanza brevi (come organismo logico-sintattico, il paragrafo prevale nettamente sul periodo); ma non c'è dubbio che la pregnanza dell'argomentazione richieda al lettore una concentrazione assidua. Com'è noto, in seguito Spinazzola ha un po' ammorbidito questo aspetto della sua scrittura. Ma a chi lo ha seguito per tanti anni risulta abbastanza chiaro la maggiore scioltezza e affabilità dei suoi ultimi libri è il risultato di uno sforzo di semplificazione, non di un'istintiva, spontanea semplicità. Che la realtà – anche della letteratura – sia intrinsecamente complessa rientra fra gli assunti di base dell'attività e del magistero di Spinazzola. E del resto, tutti i suoi contributi maggiori sono contrassegnati dai fenomeni sopra rapidamente segnalati.

Al non banale impegno di lettura che richiede anche lo Spinazzola critico militante consigliano di accostarsi due buone ragioni almeno. La prima è che ciascuno dei testi trattati esprime delle posizioni decise: non sfumate, non elusive, non ambigue. La mancanza di soggettività è una mera apparenza, dovuta alla compostezza di un linguaggio un po' algido, tutto proteso com'è a spiegare e a razionalizzare (e non a caso uno dei motivi critici ricorrenti consiste nella diagnosi delle collisioni o degli attriti delle diverse *Weltanschauungen* con noccioli di irriducibile irrazionalità o inesplicabilità). Ma anche se rifugge dal pronome io, la critica spinazzoliana muove da un forte impulso valutativo, improntato a un severo moralismo che è (o è stato) un tratto distintivo della cultura di sinistra. Secondariamente, dall'insieme dei brani raccolti emerge un quadro storico sul quale è opportuno continuare a riflettere. «Dopo l'avanguardia», e dopo il Sessantotto, la letteratura italiana ha registrato un diffuso recupero della narratività,

secondo modi estremamente variegati, diversi da autore ad autore, ma accomunati dal tentativo di raggiungere un pubblico esteso, in buona parte nuovo. Questo tentativo è sostanzialmente rientrato nel decennio successivo. Capire quali prospettive si sono dischiuse in seguito è impossibile senza un'adeguata analisi complessiva di un passato «appena trascorso, eppure già così indiscutibilmente remoto».

Spinazzola consegna al volume del 1989 non una risposta, ma una serie di casi e di quesiti, imperniati su una questione cruciale: la cronica difficoltà della letteratura italiana a democratizzarsi. Le avanguardie avevano giustamente sottolineato i rischi cui la creatività artistica è soggetta nella società moderna: il conformismo, la mercificazione, l'involverimento consumistico. L'esito è stato però l'arroccamento su posizioni elitarie, cioè il rifiuto del contatto con il grande pubblico, con la giustificazione (o l'alibi) di sfuggire alla mistificazione dell'industria culturale.

L'«andata verso le masse» degli anni Settanta non ha prodotto i risultati sperati; sulla «democraticità innovatrice» ha continuato a prevalere la «popolarità divulgatrice»; e di conseguenza la civiltà letteraria, anziché arricchirsi ed espandersi, è tornata a segnare il passo. Il panorama della cultura italiana tende così a ripresentare – «in forme nuove e meno appariscenti ma non pertanto meno esiziali» – l'antitesi fra una *élite* intellettuale assai ristretta e la grande maggioranza della popolazione, relegata in condizioni di subalternità.

Quanto le cose siano cambiate poi nei decenni successivi, è questione che esula dall'intento di queste note. Ciò che mi preme notare è che anche nei panni di critico militante Spinazzola solleva una somma di problemi decisivi per le sorti della nostra cultura: qui nel confronto diretto con i testi, a partire dalle peculiari ragioni di interesse di ciascuno, altrove in termini propriamente teorici, ma sempre con eguale impegno ad assolvere a un compito avvertito come qualificante. Se la critica letteraria ha una ragion d'essere, infatti, essa consiste nella capacità di *orientare*: di «fare il punto», stabilendo la propria posizione e ragionando sulle rotte possibili. Investiti dalla rivoluzione digitale come da una specie di *tsunami* cognitivo, molti di noi che ci occupiamo professionalmente di letteratura ci siamo ritrovati con mappe nautiche inzuppate e illeggibili. Per fortuna ci sono maestri che ci hanno lasciato in eredità delle bussole; e Spinazzola, senza dubbio, è fra questi.

Giovanna Rosa

I diritti del lettore

Il libro *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, pubblicato dal Saggiatore (Milano, 2001), si apre su un *Prologo* intitolato *Leggere e saper leggere*, che elenca i sette diritti del lettore moderno. A garanzia dei primi sono preposti sia il sistema bibliotecario, orientato a soddisfare i variegati bisogni di lettura, sia l'istituzione scolastico-accademica, a cui spetta provvedere ad una formazione capace di offrire le competenze per leggere e saper leggere. Segue l'ordine dei doveri da esigere dagli editori, i quali, attraverso un «maggior sforzo di intelligenza imprenditoriale» sono tenuti a «mediare razionalmente i rapporti» tra autori e pubblico, e, infine

il lettore ha il diritto di chiedere ai critici di svolgere il loro lavoro pensando soprattutto a lui. L'importante è che il lettore sappia come regolarsi, dinnanzi alle preferenze mostrate dal critico: e se ne senta anzi sollecitato a responsabilizzarsi personalmente davanti al testo. La facoltà di valutare come ognuno crede i libri che legge è un diritto di tutti, da salvaguardare ed estendere sempre più largamente. (p.10)

Perché, per dirlo con maggior radicalità incisiva:

Senza lettori, non c'è letteratura, tra lo scrivere e il leggere esiste un vincolo di interdipendenza infrangibile. (*Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. X)

Poggia su questa convinzione tenacemente antitradizionale il metodo che ha sempre sostenuto l'attività critica di Vittorio Spinazzola, nelle diverse molteplici sedi di lavoro: nelle aule della Statale, nel coordinamento del Master in Editoria, nelle recensioni militanti apparse sull'«Unità», nella direzione degli annuari, prima *Film*, poi *Pubblico* e *Tirature*, nei convegni e seminari della MOD, nella prassi appassionata e ininterrotta della ricerca scientifica. A guidarlo la volontà irriducibile di promuovere, anche nel nostro paese, una «democrazia culturale di massa», come si legge ad apertura della *Democrazia letteraria. Sul rapporto fra scrittore e lettore* (Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 17)

L'appassionato interesse teorico, maturato sulle pagine dei *Quaderni del carcere* di Gramsci, di «colui che per primo in Italia pose o abbozzò le premesse per un'interpretazione funzionalistica dei fenomeni letterari» (p. 16), si approfondisce grazie ai saggi

di studiosi stranieri di qualifica diversissima: il Sartre di *Cos'è la letteratura?*, l'Auerbach di *Mimesis* e soprattutto *Lingua letteraria e pubblico*, il Mukarovsky di *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti*

sociali, il Freud di *Il motto di spirito nelle sue relazioni con l'inconscio*, lo Jausse di *Perché la storia della letteratura?* [...] una critica che voglia porsi in grado di comprendere tutta la ricchezza dei fenomeni a connotazione letteraria realizza oggi la propria autonomia solo collocandosi a un incrocio pluridisciplinare, tra storicismo e antropologia, sociologia e psicanalisi, strutturalismo e stilistica [...] la perspicuità dell'indagine critica, nella sua doppia tensione analitico-sintetica, viene garantita dall'attitudine a utilizzare, secondo i propri fini, una strumentazione a largo spettro. Che ciò possa esporre al pericolo di perdere di vista la specificità della dimensione letteraria, sarà senza dubbio vero; ma pazienza. (p. 17)

La citazione, tratta dall'*Introduzione* al libro fondativo della critica letteraria spinazzoliana, d'impianto relazionale e funzionale, è lunga, ma merita ampio spazio non solo per la chiarezza espositiva della riflessione metodologica, suggellata da una cadenza signorilmente ironica, ma anche e soprattutto per la sua eccezionalità. Alieno, per inclinazione antierudita, all'uso delle note, Spinazzola non indulge mai all'esibizione dei riferimenti bibliografici, anzi li evita proprio; qui a muoverlo, pur rischiando il «sospetto di eclettismo», è l'urgenza di fissare un obiettivo molto ambizioso: proporre una «sorta di critica totale capace di dar conto unitariamente di tutti gli aspetti di quell'evento irripetibile che è il testo, nella loro genesi circostanziale e integrazione reciproca. E nessun effetto di totalità diviene perseguibile, se non attraverso un sistema di mediazioni adeguate» (*ibidem*). Allo stesso orizzonte di intelligenza eterogenea, addirittura magmatica, rimanda, vent'anni dopo con ostinata coerenza, l'*Editoriale* del primo numero della rivista della MOD: il tono è tanto affabile quanto anticonformista:

Il bello della modernità è che c'è posto per tutti. La laicità dell'idea di letteratura insita nel suo codice genetico prevede una liberalizzazione spregiudicata di modelli e moduli letterari formalizzati professionalmente, senza però restringersi soltanto alle attitudini e abitudini di gusto dei letterati puri. In una letterarietà senza dogmi spetta alle diverse cerchie di destinatari di selezionare i testi preferiti, secondo i loro specifici interessi di lettura. («La modernità letteraria», I, 2008, p. 12)

Il sistema letterario della modernità matura è troppo pervaso da dinamiche inarrestabili e divergenti per limitarsi ad ingabbiarlo in un ordine gerarchico, assologicamente normativo: tanto più che l'insorgenza delle sperimentazioni a maggior tasso innovativo si registra anche, e forse soprattutto, «dal basso verso l'alto». Il gioco delle spinte e contropunte che alimenta la ricchezza articolata dell'orizzonte d'attesa, storicamente mobile e contraddittorio, impone la messa in campo delle metodologie critiche più agguerrite.

Ce lo conferma un altro saggio in cui il confronto critico, ancora una volta eccezionalmente esplicitato, testimonia, con rigore esemplare, la calibratura di mediazioni necessarie a coniugare, in chiave democratica, l'universo collettivo della ricezione al campo idiosincratico delle inclinazioni di lettura. In *Leggere e rileggere*, contenuto nella sezione «I diritti del lettore» del volume *La modernità letteraria*, l'argomentazione prende avvio dall'analisi della teoria di Karlheinz Stierle, che individua, contrapponendole, due modalità di lettura: la prima è di tipo contenutistico o «quasi pragmatico»; la seconda, la rilettura, l'unica «propriamente letteraria», è «formalizzata», condotta cioè «con occhio avvedutamente straniato» pronto a

cogliere tutti gli artifici di stile. A fondamento del rapporto contrastivo, quasi ontologico, fra le due polarità, il saggista tedesco pone un prerequisito discriminante: l'antitesi irriducibile fra un pubblico di lettori ingenui, immaturi, privi di gusto e affetti da una «sorta di infantismo psichico», dall'altra la cerchia ristretta delle élites culturalmente egemoni, che comprende, oltre agli addetti ai lavori, i lettori smaliziati ed esigenti, quelli che si vantano di saper riconoscere e apprezzare l'intrinseca specificità del testo. A derivarne è una conseguenza sistemica, altrettanto distorta: alla doppia tipologia fruitiva corrisponde una antinomia all'interno dell'ordine dei prodotti librari: in basso ai margini, opere di scarso valore, paraletteratura e dintorni, per gli illetterati, che leggono solo contenutisticamente, cui si oppone la vera letteratura, ad alto incomparabile quoziente estetico. Concentrato il focus interpretativo sul perché e non solo sul come, Spinazzola smonta la contrapposizione: innanzitutto la prima e più banale osservazione ricorda che leggere e rileggere sono attività comuni, non discriminanti: se si riprendono in mano i libri già letti, la ragione non discende da una scelta specificamente professionale, criticamente formalizzata, ma è dettata dal desiderio di replicare un'esperienza immaginosa gratificante:

il passaggio dalla lettura alla rilettura riguarda tutte le categorie di fruitori, e non può non avvenire sempre secondo le medesime motivazioni e modalità. (*Leggere e rileggere*, p. 31)

Il riconoscimento di democraticità arriva a confutare anche la riflessione dell'amato Gramsci, per il quale il popolo «legge contenutisticamente, cercando nel melodrammatismo appendicistico una consolazione dei suoi guai e una rivalsea immaginosa delle ingiustizie che patisce» (*ibidem*). Il fulcro dell'argomentazione spinazzoliana postula, al contrario, un prerequisito vincolante: l'attività di lettura risponde a un bisogno antropologico di ricreazione immaginosa, che tutti ci abita: il soddisfacimento estetico coniuga, mediando sinteticamente i vettori complementari di competenza e gusto, l'insieme dei procedimenti compositivi, coerentemente organizzati dall'autore ad ogni livello testuale, nell'ordine dell'*inventio dispositio elocutio*. Sempre, in ogni opera che appartenga al sistema pluriarticolato della modernità letteraria, e che come tale venga fruita.

Il diritto di leggere e saper leggere si fa, allora, sempre più cogente e va rivendicato con tanta maggior forza quanto più dilaganti sono la produzione editoriale e la circolazione di libri in un mercato ultraconcorrenziale. Solo rifuggendo da posture di boria castale e di snobismo eccentrico, chi si occupa di fenomeni letterari può manifestare un rispetto limpido, non pregiudiziale verso le attese dei lettori, di tutti non solo delle élites educate umanisticamente. Da questo osservatorio critico, la lente d'indagine si focalizza sul «valore del successo».

La prima verifica analitica è affidata a un volume *Il successo letterario* (Unicopli, 1985) che raccoglie le relazioni dedicate a opere considerate immeritevoli di lettura scientifica dalla comunità degli specialisti e discusse all'interno di un seminario, tenuto nell'anno accademico 1982-83, nell'ambito della cattedra di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea- si chiamava ancora così. L'indice dei

nomi circoscrive il nucleo originario della scuola spinazzoliana: Mario Barenghi, Gianni Canova, Luca Clerici, Bruno Falchetto, Giuseppe Gallo, Fabio Gambaro, Maria Sofia Petrucci, Bruno Pischetta, Giovanna Rosa, Paolo Soraci, Gianni Turchetta. Una sola integrazione di memoria autobiografica: intervennero ai lavori seminariali anche Franco Brioschi e Paolo Giovannetti.

In questo decennio cruciale, tra l'80 e il '90, mentre pubblica saggi imprescindibili per gli studiosi di letteratura italiana moderna e contemporanea, dal *Libro per tutti. Saggio su "I promessi sposi"* al *Romanzo antistorico*, Spinazzola matura una scelta audace, il passaggio da «Pubblico» a «Tirature». Se già il primo titolo aveva suscitato presso i detentori del gusto non poche perplessità, per usare una litote, figura retorica a lui cara, il secondo suonava autentica provocazione: in «una civiltà evoluta, in cui esistono bisogni di lettura molto differenziati a seconda del livello di competenze dei pubblici che vi convivono, tutti con gli stessi diritti di essere soddisfatti» («Tirature '91», Torino, Einaudi Tascabili, 1992, p. 1), l'analisi della produzione libraria non può eludere il criterio della quantità a fronte del giudizio assiologico fondato sulla qualità.

La consapevolezza teorica che «senza la mediazione editoriale, il testo più bello del mondo non arriva a nessun destinatario, cioè non si socializza: quindi è come se non avesse preso vita» (p. 3) si intreccia alla convinzione che la statistica, applicata alle classifiche di vendita, aiuta a ricostruire la fisionomia plurisfaccettata del pubblico leggitore e le articolazioni complesse e contraddittorie del sistema letterario. Questo criterio di analisi, sperimentato con investigazione pionieristica per lo spettacolo filmico *Cinema e pubblico* (Milano, Bompiani, 1974), diventa uno strumento irrinunciabile per decifrare le tensioni a largo raggio dell'immaginario collettivo. Poiché mai in passato un numero così ampio di persone aveva percepito con tanta urgenza il desiderio di arricchire la sua esperienza di vita con i prodotti della fantasia creativa, l'annuario spinazzoliano, che copre l'arco temporale di quasi un trentennio (1991- 2020), amplia con disinvoltura spregiudica i confini dell'universo mobile della letterarietà, verificandone, volta a volta, le dinamiche espansive, giocate tra omologazione e specialismi di nicchia: ne emerge il quadro delle interconnessioni feconde fra i protagonisti dell'istituzione letteraria - autori lettori critici ed editori- e le sfaccettature dell'ordine dei libri e dei circuiti in cui si sviluppa la dialettica, non solo economica, fra la domanda e l'offerta. La sezione monografica, che apre gli ultimi numeri, dissoda territori poco esplorati: dal *Graphic novel* («Tirature '12») alle pratiche transnazionali della traduzione, *Un mondo da tradurre* («Tirature'16»), dai *Videogiochi e altri racconti* («Tirature '14») alla serialità narrativa *Da una serie all'altra* («Tirature '17»).

Era la via prescelta, la più efficace, per rispondere alla *deprecatio temporum* a cui tanta parte della critica, non solo accademica, indulgeva nella fase di transizione epocale. *La modernità nel duemila* così si intitola l'editoriale del primo numero della rivista della MOD, prende avvio da un'ammissione tanto coinvolta e coinvolgente quanto poco condivisa: grazie alla stagione del post-moderno che, attraverso le «vie

oblique dell'ironia, la parodia, il citazionismo e la commistione contrastiva dei riferimenti al passato», archivia il tempo lungo del novecentismo, dominato dal «trasgressivismo programmatico» di indole avanguardistica, all'aprirsi del nuovo millennio, «la modernità ha ripreso il suo cammino secolare» (p. 9), rilegittimando le istituzioni della letterarietà. Se ne corroborano gli impegni di ricerca e di didattica di coloro che vi si dedicano professionalmente: agli studiosi e docenti di letteratura italiana moderna e contemporanea spetta «il compito più che mai indispensabile di portare ordine nel disordinato flusso magmatico delle proposte avanzate da chi scrive a chi legge», nel rispetto di un criterio d'indagine fedele alla «leggibilità funzionale che induce a privilegiare i testi idonei a soddisfare la sensibilità estetica non di una casta specialistica», ma di un pubblico più duttile e composito che in qualsiasi altra stagione passata.

Alberto Cadioli

La mediazione editoriale

Negli anni Settanta del Novecento incominciò a rafforzarsi, nella critica letteraria italiana, e in particolare tra i critici di letteratura italiana contemporanea, una linea sociologica che invitava a portare l'attenzione sugli aspetti della produzione libraria, sui prodotti e il loro mercato, sul rapporto tra i testi letterari pubblicati e i lettori cui erano destinati o che effettivamente raggiungevano, e, di conseguenza, sulla tipologia dei lettori e sulle loro richieste. Alle spalle di questo nuovo interesse c'erano recenti indagini e recenti convegni (tra i quali, nel 1974, quello dei piccoli editori intitolato «Per un'editoria democratica») che descrivevano la situazione del mercato librario e ponevano in primo piano una riflessione sul ruolo dell'editore nella società; e c'erano le spinte provenienti da alcune importanti esperienze straniere (tra le quali quella forse più stimolante era rappresentata dall'«Institut de littérature et de techniques artistiques de masse», ILTAM, che ruotava intorno alla cattedra di Robert Escarpit a Bordeaux) e dalle pagine critiche di autori legati al marxismo (ma non solo), che rileggevano la storia letteraria in chiave sociologica (basti qui il nome di Lucien Goldmann, con quello di Lukács sullo sfondo).

Precisandosi e approfondendosi il campo di indagine, si venne a definire sempre meglio che uno dei temi con i quali occorreva confrontarsi – anche nel porre la questione dei lettori – era quello che metteva in risalto la centralità dell'istanza editoriale, e con essa il lavoro specifico degli editori. Anche in questo ambito, tuttavia, si venivano a confrontare interessi critici e spinte teoriche differenti: se una via di ricerca privilegiava gli strumenti della sociologia applicata (analisi e interpretazione di dati statistici relativi a produzione e vendite, di classifiche di best seller, di strutture di aziende editoriali e passaggi di proprietà, poiché negli anni Settanta erano incominciate le concentrazioni proprietarie nell'editoria), un'altra strada preferiva invece affrontare, preliminarmente, alcuni nodi teorici relativi al rapporto letteratura-editoria, il primo dei quali riguardava il ruolo dell'attività editoriale nell'affermazione della letteratura moderna, o, meglio, della «modernità letteraria».

Questo secondo percorso di ricerca aveva in Vittorio Spinazzola uno dei suoi maggiori esponenti, e l'espressione “modernità letteraria” sarà proprio il titolo scelto da Spinazzola per la raccolta dei suoi scritti dedicati al rapporto tra letteratura, editoria, pubblico. Il volume, uscito per il Saggiatore nel 2001 con saggi che coprono un arco di oltre vent'anni di riflessione, era diviso in sezioni, una delle quali portava

il titolo «La funzione dell'editore», ed era aperta da uno scritto del 1978 intitolato «Editoria e società».¹

Occorre però citare, prima di ogni altro, un ampio saggio che, l'anno precedente, aveva aperto *Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari*,² l'annuario cui Spinazzola aveva dato vita e che, dopo quella prima uscita, continuò a dar conto di anno in anno (dal 1991 con il titolo «Tirature») delle principali vicende delle pubblicazioni letterarie.³ «Pubblico» richiamava immediatamente una delle riflessioni fondamentali della ricerca di Spinazzola: la necessità che i critici, da sempre attenti agli autori, spostino l'attenzione sui lettori; anzi, sul «pubblico».

Polemizzando anche con una sociologia della letteratura rivolta a privilegiare «come vero oggetto» del proprio studio «la società piuttosto che la letteratura»,⁴ Spinazzola muoveva dal presupposto che «l'opera si costituisce in quanto tale nel suo socializzarsi: vale a dire nel passaggio da fatto privato a fenomeno pubblico»; scriveva dunque: «*Pubblico 1977* si propone semplicemente di sperimentare e sollecitare una riflessione articolata sugli aspetti relazionali dell'attività letteraria».⁵

Il saggio del 1977 si sviluppava intorno a problematiche care al dibattito di quegli anni (ma che, tuttavia, nei loro aspetti meno legati all'attualità politica e culturale, sarebbero tornate di frequente nelle pagine di Spinazzola), in primo luogo la necessità di una «democrazia letteraria» (titolo poi di un successivo volume uscito nel 1984), cioè di un'espansione dell'«area della lettura» e di un'attenzione per una sempre più ampia risposta al «permanente bisogno di letteratura». Il perseguimento di una «democrazia letteraria» imponeva di superare la distinzione tra letteratura alta e bassa, portando caso mai in risalto la convivenza necessaria tra testi che confermano il «già noto» (consolidato nel mercato librario), e testi che guardano all'innovazione e alla ricerca.

Un altro dei temi presenti nello scritto del 1977, riconducibile a una linea di «sociologia della ricezione» (anche questa ricorrente negli scritti spinazzoliani) invitava alla verifica della «coincidenza maggiore o minore fra il pubblico potenziale di cui l'opera custodisce dentro di sé il vagheggiamento, e il pubblico reale di quell'epoca storica»: l'obiettivo era l'individuazione dell'«efficacia del testo nel suscitarsi i suoi lettori».⁶ Quest'efficacia, unita al criterio della funzionalità del testo in rapporto ai lettori cui pensava l'autore scrivendo, sarà alla base anche di un'indicazione di metodo critico: tanto più un'opera riesce a raggiungere i lettori per i

¹ Il saggio era nato come introduzione al *Catalogo generale 1958-1978* della casa editrice il Saggiatore (Milano, il Saggiatore, 1978). Lo scritto venne poi ripubblicato nel volume Vittorio Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2001 (dal quale si cita).

² Vittorio Spinazzola, *Il pubblico nella letteratura*, in «Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari», Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 3-24.

³ «Pubblico» uscì con vari editori: dopo il Saggiatore (1977-1979), Milano libri (1980-1987). Con il titolo «Tirature» l'annuario fu pubblicato da Einaudi (1991), Baldini & Castoldi (1992-1996), il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori (dal 1998 in poi).

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 6.

quali è pensata, e ad esercitare la funzione per la quale è stata pensata, tanto più ha raggiunto il suo scopo e quindi è «riuscita».

È interessante cogliere, sullo sfondo dello scritto del 1977, il dibattito, ancora vivace dieci anni dopo il Sessantotto, specialmente in area marxista, sugli intellettuali, sul ruolo della letteratura («Il potenziamento della funzionalità collettiva della letteratura deve [...] nascere da una liberazione delle risorse espressive di tutti i cittadini, emancipati dall'oppressione culturale di classe»⁷), sul rapporto tra creatività individuale e richieste collettive, tra bisogni estetici e spinta a collocarli dentro una «classicità borghese».⁸ Paradossalmente non ci sono richiami al compito dell'editore, ma una sottolineatura introduce una prima descrizione del sistema letterario in rapporto alle richieste dei lettori: «Il mercato si pluralizza, specializzandosi». A un estremo del sistema letterario «si colloca l'avanguardia, all'altro la letteratura di massa».⁹

Si sviluppa in questo contesto il dialogo di Spinazzola con altri critici impegnati dentro un comune orizzonte: tra questi Giuseppe Petronio, fondatore, a Trieste, del Centro internazionale per lo studio della letteratura di massa (CILM), e Ulrich Schulz-Busschaus, dell'Università di Graz, studioso del ruolo del romanzo nella civiltà letteraria borghese e a sua volta attento agli sviluppi del sistema letterario. Proprio l'indicazione dei livelli del sistema letterario (che troverà piena espressione nel saggio di Spinazzola *Le coordinate del sistema letterario*¹⁰) introduce a un'interrogazione più specifica sulla produzione editoriale. Nel saggio già ricordato «Editoria e società», del 1978, Spinazzola sottolinea l'importanza di una contestuale crescita della produzione editoriale e di una più generale espansione culturale: «Non si ha un autentico sviluppo editoriale se non in raccordo con uno sviluppo delle risorse culturali del paese, quale può aver luogo in un quadro di sempre più diffusa democraticità sociale».¹¹ E a questo proposito sottolinea che è evidente «l'interrelazione tra i moventi di interesse economico e di servizio socioculturale: cioè tra principio di produttività aziendale e principio di utilità collettiva».¹² Perché questo accada, tuttavia, – ed è questo un punto sul quale Spinazzola insiste tornandovi in altri successivi scritti – occorre che gli editori si aprano a una concezione imprenditoriale, perché solo con una visione moderna del ruolo dell'editoria è possibile un «progresso in campo librario»: questo si fonda infatti «sul raffronto tra le istanze presentate dalle élite intellettuali specialistiche e le esigenze vive nella generalità dei lettori, secondo le stratificazioni e articolazioni dell'organismo di civiltà di comune appartenenza».¹³ Vale la pena citare il seguito:

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Vittorio Spinazzola, «Le coordinate del sistema letterario», in Id., *L'esperienza della lettura*, Milano, Unicopli, 2010, pp. 84-98.

¹¹ Spinazzola, «Editoria e società», cit., p. 73.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

«Su questo piano d'incontro ha luogo la doppia valorizzazione del prodotto librario, come oggetto di consumo e come bene durevole, in quanto portatore di un incremento d'umanità».

Si potrebbe dire che in queste parole è esposto il fondamento morale della «democrazia letteraria», e su di esso poggia il ruolo di «mediazione» dell'editore, tra le diverse istanze che partecipano alla vita della letteratura: i singoli scrittori, i lettori prefigurati nei loro testi (che gli editori dovrebbero cercare di raggiungere), i lettori reali raggiunti dagli editori.

Il contesto della «modernità letteraria» è delineato del resto proprio da queste istanze e dalla mediazione editoriale: «nel mondo moderno una condizione essenziale per la vitalità della cultura scritta è costituita proprio dalla coesistenza obbligata di due soggetti istituzionali: chi scrive libri e chi li pubblica». ¹⁴ Gli scrittori non possono stare senza gli editori (e viceversa), e «il terreno comune del loro incontro e confronto è rappresentato, naturalmente, dalla collettività dei lettori». ¹⁵ Così affermava Spinazzola in un contributo del 1998 dal significativo titolo «Letteratura moderna e imprenditoria libraria»: vent'anni dopo il saggio «Editoria e società» veniva riproposto l'inevitabile rapporto tra imprenditorialità (che richiede attenzione alla redditività dei prodotti esibiti) e scrittori, ma con un rafforzamento dell'idea già espressa a suo tempo (e in molte pagine scritte nel corso di un ventennio): un'imprenditorialità consapevole ed efficace contribuisce ad allargare l'area della lettura, mentre, viceversa, un «difetto di imprenditorialità» ha «un'implicazione negativa anche sul piano culturale». ¹⁶

Paradossalmente, per altro, la tensione che si può creare tra autori ed editori diventa vantaggiosa per gli «interessi di sviluppo complessivi della letterarietà», ¹⁷ proprio perché le logiche di scrittori ed editori, per quanto opposte, sono tuttavia complementari. E se è vero che l'editoria cerca di conservare e riprodurre la letteratura esistente, perché ha un seguito sicuro (e sulla stessa linea si muovono anche molti autori), è altrettanto vero che anche nell'ambito degli editori c'è chi mira a suscitare un pubblico nuovo, ed è capace di assecondare gli scrittori nel cogliere le istanze (spesso «extraestetiche») che premono «sull'estetico, non per decretarne la fine ma per imporne la revisione su un orizzonte arricchito di potenzialità inedite». ¹⁸ Il sistema letterario si stringe al sistema editoriale, dunque, nella definizione (e nei cambiamenti) della letterarietà, che è il termine che riassume molte riflessioni di Spinazzola degli anni Ottanta sulla letteratura e sulla sua identità: letterarietà come riconoscimento da parte dei critici e dei lettori dell'appartenenza di un testo alla «letteratura», non in base a principi astratti, ma in base a una approvazione sociale.

¹⁴ Vittorio Spinazzola, «Letteratura moderna e imprenditoria libraria», in *La mediazione editoriale*, a cura di A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999, poi ripubblicato in Spinazzola, *La modernità letteraria*, cit., pp. 117-127. Da qui la citazione a p. 117.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 118.

¹⁷ *Ivi*, p. 117.

¹⁸ *Ivi*, p. 121.

L'esempio del trionfo del romanzo sugli altri generi ne è, in tante pagine di Spinazzola, l'esempio più significativo. È stata la spinta dei lettori per la nuova forma letteraria, raccolta da alcuni autori ma sostenuta soprattutto dagli stampatori-editori, a determinare la «posizione di preminenza» del romanzo nel sistema letterario moderno.

Proprio il caso del romanzo può essere indicato come esempio dell'applicazione in sede critica delle riflessioni di Spinazzola sul ruolo dell'editoria (riflessioni che, nei saggi teorici, non si riferiscono mai a singoli editori indicati su un piano storico, ma al complesso del sistema editoriale). Dovendo rivolgersi in forma «più cordialmente accessibile» al lettore, il romanzo moderno sviluppa «una vocazione fondamentalmente realistica», e ad essa si è mantenuto fedele «per secoli, con consenso crescente: sia dalla parte degli scrittori e sia dei lettori» (p. 146). Ma per la stessa ragione il successo del romanzo presso un vasto pubblico ha provocato la reazione di chi voleva ripristinare – «tra tardo Ottocento e inizi Novecento» – «una distanza forte tra discorso a intonazione artistica e discorsività informale».¹⁹

Inutile andare oltre con le citazioni, se non per dire che in casi come questi «si consuma il divorzio, o almeno si accentuano le incomprensioni tra gli editori e gli scrittori»: se i primi vogliono continuare a dare soddisfazione alle «attese di un pubblico largo», i secondi (almeno gli autori più originali e intenzionati a esprimere autonomamente la propria creatività) tendono a «disinteressarsi delle ragioni di mercato», che anzi «osteggiano sprezzantemente».²⁰

Spinazzola non fa i nomi, ma non è difficile ricondurre a questa situazione lo scontro tra i grandi editori di primo Novecento (basti citare Treves) e gli scrittori della «Voce». L'esempio è dunque significativo per mostrare come sia possibile rileggere la storia della letteratura degli ultimi due secoli in rapporto all'intreccio tra sistema letterario e sistema editoriale.

C'è tuttavia un ulteriore ambito di studi critici nel quale si esplica la riflessione teorica avviata da Spinazzola negli anni Settanta e sviluppata nei decenni successivi, un ambito che investe più direttamente il panorama della letteratura contemporanea. La scelta di non esprimere un giudizio di valore estetico, ma di verificare la funzione del testo in rapporto al lettore cui si è rivolto l'autore scrivendo, e dal punto di vista editoriale, in rapporto al lettore al quale si è rivolto l'editore pubblicandone il libro, trova la sua più efficace espressione di fronte alla moltiplicazione delle diverse richieste «estetiche» dei lettori e alla conseguente moltiplicazione dei prodotti librari immessi sul mercato, a partire dai romanzi di maggiore successo.²¹ Scrive Spinazzola che lo Scrittore di successo è colui che, alla prova dei fatti, ha saputo far coincidere

¹⁹ Ivi, p. 122.

²⁰ Ivi, p. 123.

²¹ Spinazzola si sofferma sui «romanzi di successo», spesso privi di qualsiasi valore estetico riconosciuto, in «Il successo senza valore», introduzione al volume di autori vari (tutti allievi dello stesso Spinazzola) *Il successo letterario*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Unicopli, 1985, pp. 7-34, poi in Spinazzola, *La modernità letteraria*, cit., pp. 486-516; da qui si cita).

il suo pubblico ipotetico con un pubblico reale, costituito dai frequentatori delle librerie divenuti acquirenti del libro».²²

L'ampliamento dell'area dei lettori estende l'ambito della letterarietà, inserendovi anche quei testi (romanzi polizieschi, romanzi sentimentali, romanzi pornografici, financo i fumetti) che la tradizione critica ha sempre considerato, a seconda della terminologia, «bassi», «paraletterari», di «triviallitterature», «destinati alle masse». Di fronte a un panorama riccamente variegato, che coinvolge in particolare la narrativa, occorre, ancora una volta, individuarne i diversi livelli, per delineare il sistema narrativo come è venuto configurandosi nel corso del Novecento.

Portando in primo piano gli autori (responsabili di quanto scrivono), gli editori (che rivelano la loro capacità quando sanno interpretare e soddisfare gli orientamenti dei lettori), i lettori (da considerare responsabili nelle loro scelte, e non condizionati, sia quando scelgono opere sperimentali sia quanto scelgono l'intrattenimento, anche di basso livello) si può riconoscere l'azione delle diverse spinte (che a volte vanno nella stessa direzione, altre volte in direzioni contrarie) che questi tre protagonisti imprimono al mondo del libro. E così facendo è possibile sia delineare la condizione della letterarietà in un determinato periodo, sia «comporre o almeno abbozzare una mappa dell'immaginario collettivo del lettore librario».²³

Sottolineando come questo invito alla conoscenza della letterarietà e dell'immaginario dei lettori è una delle più feconde e originali sollecitazioni portate dalle riflessioni teoriche di Spinazzola alla critica della letteratura contemporanea, occorre aggiungere che è stato per primo lo stesso Spinazzola, e con lui sono stati i tanti allievi usciti dalla sua scuola (da Giovanna Rosa a Gianni Turchetta, da Mario Barenghi a Bruno Falchetto a Luca Clerici a Bruno Pischetta, per indicare i primi) ad applicare la sua proposta metodologica agli autori, ai lettori, agli editori, ai diversi generi di testi novecenteschi (in particolare narrativi e spesso appartenenti ai livelli «bassi» del sistema letterario: emblematico, di Spinazzola, il volume *L'immaginazione divertente*, che sulla copertina portava: «Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto»).

L'attività nella direzione indicata – con i libri, i saggi, gli annuari «Pubblico» e «Tirature» – è stata intensa, e ne sono derivate letture grazie alle quali la critica della letteratura italiana contemporanea ha aggiunto ulteriori e approfonditi tasselli alla conoscenza del secondo Novecento e dei primi anni Duemila.

²² Ivi, p. 488.

²³ Vittorio Spinazzola, «Chi ha paura della narrativa di genere?», in *Tirature 2000*, e poi raccolto in Spinazzola, *La modernità letteraria*, cit., pp. 537-544, la citazione a p. 537).

²⁴ Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente*, Milano, Rizzoli, 1995.

Carlo Tirinanzi De Medici

La civiltà romanzesca non è un pranzo di gala Vittorio Spinazzola e la democrazia del romanzo

1. *Quarant'anni di estremo contemporaneo*

Parafrasando Mao si potrebbe dire che grande è la confusione nelle civiltà romanzesche sviluppate: la situazione dunque è eccellente. L'esperienza schizofrenica che compiamo entrando in una qualsiasi libreria generalista, dove troviamo affiancati romanzacci di massa, *young adult* venduta ad adulti che vogliono restare *young*, *trouvaille* raffinatissime e l'inquietante categoria dei classici contemporanei, non è solo segno della computa industrializzazione (e ormai, forse, postindustrializzazione) della cultura: è un *tratto distintivo* della cultura del romanzo. Il romanzo moderno nasce infatti in uno spazio ambiguo: come ricorda anche Giovanna Rosa nel *Patto narrativo*,¹ il primo a decretare la natura pienamente innovativa della nuova forma, Henry Fielding (che considerava la sua opera romanzesca capostipite di «una nuova provincia» letteraria),² apre *Tom Jones* paragonandosi a un taverniere che espone il menù ai suoi potenziali avventori. Immagine che rimanda a *due* elementi rilevanti. Il primo, com'è ovvio, è l'accettazione di un ruolo interno al sistema capitalistico, per cui il prodotto-romanzo è *in vendita* e deve attrarre i propri clienti, stimolandoli, incuriosendoli, seducendoli. Il secondo riguarda la componente popolare dell'opera: il narratore fa mostra di conoscere l'ambiente dei suoi lettori, di abitare in quella stessa *middle station of life*, come la chiamava Defoe, in cui la gente va in taverna, frequenta teatri, bazzica lontano dai centri del potere. Certo: Fielding poi cerca di nobilitare la propria pietanza, di mostrare che essa non si limita a intrattenere; inserisce commenti morali e filosofici; convoca Aristotele e Pope, Ovidio e Omero. Dunque: intellettualizzazione e popolarizzazione a un tempo; richiamo alla tradizione alta ed esperienza del basso, del quotidiano. La nascita della civiltà romanzesca, come la chiamava Spinazzola, si gioca tutta su questa compresenza di livelli. Livelli che però in Italia hanno tardato a dialogare, dopo una iniziale apertura, nelle primissime fasi di ascesa del romanzo (da Manzoni a d'Azeglio): tanto nella prassi romanzesca quanto in quella critica. E questo ritardo deriva proprio da una

¹ Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2008

² L'espressione appare sia in *Joseph Andrews* (1742), London, Penguin, 1977, p. 27, sia in *Tom Jones* (1749), Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 77.

incompleta formazione di una vera civiltà romanzesca: ossia, dalla difficoltà e lentezza con le quali la forma-romanzo è riuscita a occupare il centro dello spazio letterario. Fino ad anni relativamente recenti, infatti, è curioso come proprio quando ciò avviene – tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta – cali sul panorama letterario italiano una sorta di veto: di quello che è accaduto negli ultimi quarant'anni in accademia se ne può parlare solo a certe condizioni. A voler fare un piccolo decalogo del buon contemporaneista, la prima regola sarebbe allora: *non essere un contemporaneista*. Ossia, si può parlare dell'estremo contemporaneo solo a patto che ciò risulti essere una linea, magari secondaria, di un più ampio profilo di studioso che si concentri sulle parti più storicizzate del Novecento, o sull'Ottocento, o su altre epoche. D'altra parte già il fatto che si finisca a parlare di estremo contemporaneo per l'ultimo *quarantennio* di letteratura, cioè per momenti che altrove sono da tempo oggetti di dibattito e studio³ qualcosa vorrà pur dire.

C'è la dimensione epidittica della recensione, spesso legata a logiche promozionali, o quella militante che cerca di imporre una data idea o visione di letteratura — spesso, va detto, ancorata a modelli primo o al massimo medionovecenteschi: la Neoavanguardia e lo sperimentalismo, o il Modernismo. Che sono sicuramente stati tra i movimenti che hanno offerto capolavori, eppure sono capolavori legati a un contesto, soprattutto sociale e appunto di civiltà letteraria, ben diverso da quello d'oggi. Un contesto ancora elitario, quando gli attori del campo erano pochi e più omogenei di oggi. Si veda anche il crollo delle stroncature, che sono comunque un modo per riconoscere lo stroncato come interlocutore: con poche eccezioni si predilige la *damnatio memoriae*. Che è dire: non siamo nello stesso campo da gioco, anzi, non è nemmeno lo stesso sport, quello che giochiamo.

2. Un corsaro dell'Accademia

Semplifico, ovviamente, ed estremizzo: ma queste tendenze sono visibili a chiunque sappia dove guardare. Proprio per questo è ancora più rilevante l'operazione che Vittorio Spinazzola ha portato avanti: affrontare l'oggi senza chiusure aprioristiche epperò senza sciogliersi nel mare della pura rilevazione dell'esistente. Anzi: in tutti i suoi scritti Spinazzola torna sulla necessità di un giudizio critico, su una volontà di ordinare e sceverare la materia. Ma tale giudizio avviene in seconda battuta, dopo la ricognizione. In questo si distacca anche da diversi tentativi recenti di mappare il campo, perché lo scopo ultimo è riaffermare quel valore della critica che può orientare le scelte. Non con piglio autoritario, ma attraverso il dialogo, prestandosi a un confronto anche serrato, ma mai aprioristicamente liquidatorio. Perché – e lo si vede piuttosto bene oggi – se la critica si ritrae, se perde la sua capacità

³ Basti pensare, per la Francia, all'opera di Dominique Viart e Bruno Mercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2004, e successivi aggiornamenti.

d'interlocuzione, vuoi per rinchiudersi in un Aventino di monumenti del passato, vuoi per scendere dall'Aventino solo portando un'idea di letteratura nata in un tempo in cui le masse avevano poco accesso allo spazio letterario, la civiltà romanzesca perde un attore importante che potrebbe bilanciare almeno in parte le derive del mercato e contribuire alla formazione di una massa di lettori altrimenti lasciata in balia delle mode.

Per questi motivi Vittorio Spinazzola è stato un meritorio corsaro dell'Accademia: capace di scompaginare abitudini critiche invalse e anche, a volte, sclerotizzate; di affrontare con uno sguardo nuovo e davvero inclusivo lo spazio letterario della contemporaneità, che prende atto dell'esaurirsi, sotto le spinte della modernizzazione e democratizzazione del campo letterario da cui nasce la moderna civiltà romanzesca,

[...] d'una concezione assolutistica della letterarietà, secondo cui è bello solo ciò che piace alla casta dei letterati, tutto il resto non assolve alcuna funzione estetica. La categoria del successo librario è particolarmente utile per far esplodere le contraddizioni e inadeguatezze di questa teoria.⁴

Un'attività frenetica e collegiale, quella di Spinazzola: dalle esperienze di *Pubblico* a quelle di *Tirature*, passando per volumi collettanei (come *Il successo letterario*, 1985) Spinazzola ha innanzitutto cercato di creare (e in effetti ha creato) una comunità – critica anzitutto – in grado di aprirsi all'ascolto degli inascoltati: la massa di persone semicolte che fruisce letteratura, ancorché in forme e modi differenti da quelli cui è abituata l'élite. Questa massa è rimasta, in Italia più che altrove, ai margini del pensiero critico. Sembra, e purtroppo, che permanga vitale un assunto, anche nei settori politicamente più progressisti: che la massa sia ignorante e incapace di scegliere il proprio bene; che la democrazia semplifichi tutto, mortificando la complessità e dunque livellando a ribasso. Da cui l'idea che il successo letterario, ovvero la diffusione, sia di per sé indice di scarsa qualità del prodotto che gode tale successo. Ipotesi, questa, che viene rigettata una volta riconosciuto che

La prerogativa di valutare le esperienze di lettura secondo i propri parametri personali si esplica a tutti i livelli, accomunando il più modesto al più preparato consumatore di testi. E il pubblico meno qualificato non subisce condizionamenti maggiori di quelli che influiscono sui comportamenti dell'utenza più smaliziata.⁵

Dunque: a ogni lettore il suo giudizio, e rinuncia ad ogni pretesa che ci sia una strutturale differenza non tanto nelle capacità di lettura (che ovviamente variano a seconda del livello culturale del soggetto), ma nell'importanza che queste capacità hanno di influenzare le dinamiche di produzione e ricezione dei testi. Infatti «alla valutazione sociale dei testi concorrono tutti i tipi di pubblico», leggiamo, e pur con pesi diversi ognuno «collabora [...] a determinare molecolarmente il sistema gerarchico dei valori letterari».⁶

⁴ Vittorio Spinazzola, *Il successo senza valore*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Il successo letterario*, Milano, Unicopli, 1985, pp. 7-34, p. 12.

⁵ Vittorio Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 64.

⁶ Ivi, p. 46.

3. Tra élite e massa

Insomma Spinazzola ha compiuto un atto rivoluzionario ma semplicissimo, rivoluzionario *perché* semplicissimo ma coraggioso, come il ragazzino della favola del re nudo, *mostrando l'esistente*: facendo vedere che lo spazio letterario italiano novecentesco è uno spazio complesso, fondato su diversi livelli o insiemi che dialogano, si scontrano, si sovrappongono. E osservando proprio quei livelli che normalmente la riflessione letteraria esclude o ignora: i più bassi. Come ogni civiltà moderna, anche quella del romanzo non è omogenea, ma si compone di una molteplicità di gruppi. Tuttavia – questo l'aspetto più rilevante – questi gruppi compongono un *sistema*, per cui i cambiamenti da una parte finiscono per ripercuotersi sull'altra. Alla logica della storiografia letteraria più tradizionale – incentrata sul canone del genio letterario, per sintetizzare due categorie care ad Harold Bloom, in base al quale le trasformazioni investono il campo con un processo *top-down* – Spinazzola affianca la constatazione che tanti processi sono invece *bottom-up* e che «in una situazione di ristagno e sclerosi è dal basso che insorgono le proposte di novità più clamorose [...] in quanto non si inquadrano in nessuna delle tipologie tradizionalmente previste».⁷ Lo si vede nella nascita della forma-romanzo (fin banale pensare alla natura popolare dell'opera rabelaisiana; ma si pensi agli studi sulla pubblicistica popolare che stanno dietro alle opere di Defoe),⁸ ma lo si vede altrettanto bene e fors'anche meglio nella fase matura della civiltà romanzesca, quando le stratificazioni sono molte.

Se si prende quel bistrattato estremo contemporaneo, per esempio, quando appunto la civiltà letteraria italiana compie la sua modernizzazione e dunque le divisioni tra alto e basso, tra opera di qualità e opera di massa, s'indeboliscono. A partire dal caso Eco, che mischia erudizione e trama poliziesca in un'epoca nella quale il giallo era ancora pienamente considerato paraletteratura, passando per le sollecitazioni alte e basse (come le guide turistiche *Lonely Planet* alla base di *Notturmo indiano* e i quadri di Velázquez in *Il gioco del rovescio*) che attraversano i testi, peraltro raffinatissimi, del primo Antonio Tabucchi.

E con l'allargamento progressivo all'area non letteraria, ma altrettanto popolare, della cultura in cui diversi media contribuiscono alla formazione di un unico immaginario. È innanzitutto il caso dei Cannibali, che portano alla luce correnti fino ad allora carsiche: fumetti, trasmissioni televisive, *blockbuster*, musica *pop*, e le pongono al

⁷ Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 32.

⁸ M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1976), Torino, Einaudi, 1979. Di recente si è osservato il ruolo delle farse medioevali nella scrittura di Rabelais: cfr. Bruce Hayes, *Rabelais' Radical Farce*, Farnham, Ashgate, 2010 e Lakis Proguidis, *I misteri del romanzo* (2018), Udine, Mimesis, 2020. Per Defoe v. John P. Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*, New York-London, Norton, 1990; Riccardo Capoferro, *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1680-1750*, Roma, Meltemi, 2007 e Id., *Narrazioni pseudofattuali e le origini del novel*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci, 2021, pp. 43-60.

centro del dibattito letterario. L'origine, si sa, è negli *Under 25* tondelliani:⁹ che però erano rimasti ai margini del processo letterario alto (lo dimostra lo scarso numero di autori che poi proseguono la carriera). A ulteriore conferma della logica dal basso che mette in moto la catena di trasmissione letteraria. Con i Cannibali invece si è dovuto fare i conti: anche per liquidarli, ma appunto anche questo è stato un riconoscimento (a volte cilioso e ingeneroso, ma un riconoscimento).

Gli anni Zero segnano se si vuole il trionfo di questa logica: la narrativa d'indagine diventa uno dei pilastri del sistema letterario; le intersezioni con altre forme d'espressione come il fumetto si moltiplicano (nell'antologia *La qualità dell'aria*, 2005 sono presenti veri racconti a fumetto); *Occidente per principianti* (2004) alterna moduli raffinatamente metanarrativi e mosse da romanzo popolare (e al centro c'è proprio una figura *pop* come Rodolfo Valentino); un narratore di razza come Luca Rastello pone al centro ideologico del suo *Piove all'insù* (2006) romanzi di fantascienza che «hanno dentro tutti i valori e i sogni di quel tempo».¹⁰ Nel decennio successivo gli incroci si sprecano: *Il cinghiale che uccise Liberty Valance* (2016) riprende i *western* con John Wayne e citazioni colte; *Mio salmone domestico* (2012) si fonda su un immaginario tra il cartone animato *à la bim bum bam* e riferimenti alla teoria letteraria. E non si deve sottovalutare la spinta della rete: proprio *Mio salmone* nasce come blog, così come già l'esordio di Michela Murgia *Il mondo deve sapere* (2006).

Di nuovo è Spinazzola ad avere avuto una grande intuizione: sostituendo all'«universo chiuso della letteratura, concepito come una serie di prodotti reciprocamente funzionali solo a se stessi» una nuova letterarietà, in cui «la dimensione produttiva si articola nell'incontro con la dimensione fruitiva».¹¹ Al valore estetico, infatti, oggetto di negoziazioni ma in ultimo ancora soggetto alla chiusura soggettivistica, Spinazzola pone al centro dell'indagine proprio la letterarietà vista come insieme testuale di caratteri oggettivi, ancorché variabili storicamente perché negoziati appunto tra i diversi attori: tra autori e pubblico, e tra élite e massa.

4. *La civiltà romanzesca non è un pranzo di gala*

È una massa (culturalmente, metaforicamente) sporca, di straccioni: ma è una parte fondamentale del quadro che non può essere ignorata, pena un'analisi strutturalmente incompleta o parziale, basata su un giudizio critico che se non tiene conto dei livelli,

⁹ Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

¹⁰ Luca Rastello, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri 2006, p. 10.

¹¹ Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura*, Milano, Editori Riuniti, 1992, p. 101.

dei patti di lettura, della natura dinamica del quadro,¹² diventa semplice simpatia o conformismo ideologico (approvo questi autori perché rispecchiano la mia idea di cosa la letteratura deve essere), e che – peggio – rende impossibile il dialogo. E a parte di considerarsi in grado di imporre in maniera violenta un ideale estetico, il dialogo resta l'unica via per contrattare una posizione, un valore nello spazio pubblico. D'altra parte non si capisce perché il pubblico dovrebbe dar retta a chi continua a ripetergli che è incolto, ineducato, incapace di giudicare, vittima di un mercato che lo mena per il naso e lo sfrutta e – in fondo in fondo – *si merita tutto ciò* perché non dà retta ai pochi eletti che sono in grado di salvarlo con la semplice imposizione sul capo di un volume di Joyce. La liquidazione ironica o la polemica distruttiva possono nutrire il proprio ego, rafforzare tramite il rifiuto dell'*altro* una piccola comunità: ma certo non aiutano ad accreditarsi come interlocutori validi verso quell'altro che si deride o giudica severamente. Insomma la sconfitta dell'intellettuale-legislatore, sepolto sotto le logiche del mercato da uno spazio pubblico che guarda con sospetto alla cultura e ai professoroni è (anche) una profezia che si autoavvera. Perciò è necessario «*mediare* i rapporti tra domanda e offerta di beni librari», come scrive Spinazzola, e

non sottrarsi all'incombenza di intervenire criticamente anche sui testi che al letterato dicono poco o nulla ma agli illetterati dicono molto o moltissimo. Altrimenti, la realtà dei fatti risulta dimidiata e sfalsata: con una perdita inevitabile di funzionalità sociale delle attività criticistiche.¹³

Per il dialogo è necessario l'ascolto, anche quando ciò che si ascolta non piace o è apparentemente sconclusionato, lontano dalla nostra sensibilità. Da questo punto di vista risulta interessante il tentativo recentemente effettuato da Gianluigi Simonetti di mettere in luce il campo largo della «letteratura circostante».¹⁴ Attaccato proprio per il non aver preso una posizione netta sui fenomeni descritti, Simonetti in questo volume sembra assumere una postura apparentemente opposta ma forse complementare a quella spinazzoliana: se questi, infatti, nell'alternativa secca tra apocalittici e integrati non poteva essere facilmente classificato, Simonetti è *sia* apocalittico (nel giudizio complessivo sullo stato delle cose) *sia* integrato (nel rifiuto di elargire patenti o commende). Ma proprio per questo finisce per *non* essere né l'uno né l'altro, e così scardina la stessa retorica da cui sembra partire, quella della

¹² In tal senso diventa rilevante la scomposizione in coppie non oppositive, ma coesistenti e in ultimo, anzi, sinergiche, dei suoi oggetti d'indagine. Per la lettura, ad esempio, si organizza in coppie – lettura di gusto e lettura di competenza; lettura retorica e lettura euristica; lettura partecipativa e comparativa – che concorrono a creare il giudizio del lettore. Spinazzola così riconosce che la letterarietà diventa «non più ontologica ma relazionale» (cfr. *La modernità letteraria*, cit., p. 51; per le tipologie di lettura cfr. pp. 16-26).

¹³ Id., *La modernità letteraria*, cit., p. 64. Cfr. anche p. 28: «a fronte della distrazione mostrata sia dalle istituzioni della critica sia della pedagogia letteraria, l'imprenditoria libraria tende inevitabilmente a presentarsi come l'interprete più sollecita delle attese e disponibilità dei pubblici esistenti sul mercato. Ma è naturale, le sue proposte vorranno esser consentanee al principio del profitto aziendale: che non è detto coincida con gli interessi dello sviluppo culturale collettivo»

¹⁴ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018.

decadenza della letteratura contemporanea. D'altra parte, per concludere storpiando una citazione resa celebre proprio da uno di quei prodotti culturali nati per la massa e successivamente elevati a opere meritorie di indagine critica: la civiltà romanzesca non è un pranzo di gala.

Edoardo Esposito

La stilistica di uno storicista

Riguardando dopo tanti anni all'insieme dell'opera di Vittorio Spinazzola e ai molti volumi – e non sono tutti – che trovo allineati su uno scaffale della mia libreria, non ho potuto reprimere un moto di ammirazione e insieme di invidia per la sapienza che vi so profusa e la finezza delle analisi che – ricordo – tante volte mi hanno colpito a proposito degli autori che hanno preparato e costruito la tradizione del nostro Novecento, da Manzoni a De Roberto, da Collodi a Pirandello a Gadda a Testori. Romanzieri in primo luogo, perché è al romanzo – giunto in particolare nella seconda metà del secolo «a insediarsi definitivamente al centro della vita letteraria italiana»¹ – che Spinazzola ha naturalmente e anzitutto guardato nell'ottica gramsciana di una letteratura insieme nazionale e popolare, anche se non mancano pagine sue di partecipe apprezzamento del linguaggio poetico, si tratti di Leopardi, di Ungaretti o di Giovanni Giudici. Una sapienza, una finezza e aggiungerei una costanza di attenzione esercitata per anni, come è noto, anche attraverso la direzione dell'annuario «Tirature», palestra anche per i suoi allievi di un confronto fra letteratura e mercato, fra la scrittura e la sua ricezione (il primo e significativo titolo dell'annuario fu «Pubblico») che ha fatto scuola.

Al suo lavoro vorrei accennare dal punto di vista che a me è più congeniale e che mi pare d'altra parte messo in ombra, quando si parla della sua critica, dalla decisiva impronta storicistica che caratterizza e qualifica le sue pagine, soprattutto nella direzione – come si diceva – gramsciana; mi riferisco alla sua capacità di individuazione di ciò che direi lo specifico letterario, e che vorrei mettere in luce facendo riferimento a una delle sue prime opere, un libro dalle pagine fitte di scrittura e prive di ogni tipo di nota (tali resteranno sempre quelle di Spinazzola, in omaggio a un tempo della critica che l'accademismo degli ultimi decenni vorrebbe far credere superato), che metteva a punto un periodo e un autore che proprio al Novecento e a nuove forme del romanzo apriva le porte: il titolo era *Verismo e positivismo*, e l'opera che vi veniva analizzata era quella di Giovanni Verga.²

Nello stesso ambito, Spinazzola aveva già pubblicato il volume *Federico De Roberto e il verismo* (Feltrinelli, 1961), e nel 1970 aveva affidato alle pagine della battagliera rivista di Luigi Russo, «Belfagor», l'ampio excursus *Verismo e positivismo artistico*.³

¹ Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 330.

² Cfr. Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977. Nelle citazioni da quest'opera metterò direttamente a testo il riferimento alla pagina.

³ Id., *Verismo e positivismo artistico*, in «Belfagor», 31 maggio 1970, pp. 247-276. Sulla stessa rivista compare il 31 gennaio 1972 il secondo dei saggi del volume, *La verità dell'essere*.

proprio questa riflessione storico-filosofica sarà posta ad apertura del volume verghiano, e vi faranno seguito cinque saggi dedicati i primi due alle novelle di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*, uno – il più ampio, quasi cento pagine – ai *Malavoglia* e, a chiudere la ricostruzione del percorso artistico e della disillusa filosofia di vita dello scrittore siciliano, un capitolo dedicato al *Marito di Elena* e un ultimo al *Mastro-don Gesualdo*, anzi ai ‘silenzi’ di *Mastro-don Gesualdo*.

È dunque del Verga ‘maggiore’ che si tratta, ed è certamente il grande quadro iniziale ad offrire le coordinate per la comprensione dello sviluppo della sua poetica e dei caratteri della sua scrittura: vi si confrontano le nuove ricerche della scuola verista con quanto aveva contribuito all’affermarsi del naturalismo zoliano, da una parte, e con quanto aveva tentato da noi la scapigliatura, dall’altra; e il positivismo che ne sta alla base viene letto per quanto riguarda il Verga, che non riesce a condividere l’idea ottimistica del progresso che lo accompagna, più «come un metodo per l’analisi sociale che non come una proposta per riformare l’assetto della civiltà contemporanea» (p. 298) Superata la letteratura risorgimentale – «materiatamente unicamente di politica», secondo quanto ne diceva il Capuana – l’arte «intendeva vivere unicamente del suo alimento [...] senza alcun predominio di secondi fini e di tendenze estranee alla propria natura»; ma dal principio dell’autonomia del fatto artistico – osserva Spinazzola – i veristi «traevano delle conseguenze d’ordine non formalistico, ma realistico» (pp. 5-6), anche se proprio la rappresentazione della realtà avrebbe per loro costituito il problema da superare, essendo la realtà costituita non solo da atti concreti e da palpabili rapporti economici, ma anche dalle passioni e dai rapporti affettivi, e dovendo la parola risultare capace di dar conto degli uni come degli altri. Ecco allora che l’arte diventa «essenzialmente una metodologia» e il canone dell’‘impersonalità’, ad esempio, risulta imposto dall’esigenza di aderire senza mediazioni a una realtà, quella delle plebi meridionali, che gli scrittori potevano osservare solo dall’esterno. Ai fini artistici diventa importante – sottolinea infatti Spinazzola – «non la scelta della materia ma il metodo dell’elaborazione formale» (pp. 26-27); ne conseguono lo «svilimento della retorica romanzesca» e la scelta della «nuda essenzialità del dialogato», della corallità e dell’indiretto libero: di una narrazione, cioè, «che assumesse i modi antiletterari del racconto parlato» (pp. 34-35) e proponesse, in qualche modo, la lingua stessa dei suoi umili personaggi. A questa si fermerà il Verga, mentre nell’opera di De Roberto, che si addentra nell’ambito aristocratico della Sicilia, prevalgono soluzioni espressionistiche, «il gusto per l’anomalia di linguaggio, per le alterazioni verbali»: cosa che conferma – commenta Spinazzola richiamandosi al Capuana – come l’avvento del verismo rappresentasse «l’acquisizione di una moderna diffusa consapevolezza dei problemi metodici, della molteplicità di esperimenti di linguaggio e dei limiti di rischio che il lavoro narrativo comporta» (p. 42).

Dalla storia e dalla società siamo così arrivati al linguaggio; e Spinazzola avverte infatti dell’importanza, «per la verifica dei criteri interpretativi d’una critica di orientamento marxista» e nel tentativo di «definire la collocazione storico-sociale del

testo letterario», di non trascurare «l'esame degli strumenti formali ai quali l'autore ha fatto ricorso per dare coerenza al suo lavoro» e con i quali ha saputo stabilire «un dialogo vivo con il pubblico»;⁴ strumenti formali avvertiti dunque utili non solo per la definizione dei caratteri propriamente artistici di un'opera, ma per l'importanza che questi caratteri assumono per la sua ricezione, e che in gran parte la determinano. L'attenzione a questi «strumenti» è, proprio nel volume verghiano, particolarmente viva, e su di essa ci soffermeremo brevemente.

La complessiva costruzione del discorso, anzitutto, la sua architettura. Spinazzola è attento a mettere in evidenza l'ordine delle parti e l'eventuale loro corrispondenza, come avviene per *Pane nero* dove «il corpo della novella è collocato fra un prologo e un epilogo, entrambi dotati di un rilievo singolare» e dove «l'ultimo episodio della novella fa da riscontro al primo, ma assume un'ampiezza e solennità ben maggiori» (pp. 121-122); o come accade nella novella *La lupa*, che nei «tre paragrafi del preambolo introduttivo» ci mostra il ritratto della protagonista secondo un «cromatismo da stampa popolare» e che lo ripete, «anche se con miglior risultato» nella scena di chiusura (p. 85).

A volte si parla genericamente di «compattezza» dell'organismo narrativo,⁵ ma altre volte si osserva come nella sequenza dei fatti narrati (del tutto lineare, nel caso di *Nedda*) si presentino alterazioni che in *Pane nero*, ad esempio, offrono proprio all'inizio, con la morte di compare Nanni, «l'unica infrazione dell'ordine cronologico del racconto» (p. 121); o si analizza minutamente il disporsi degli elementi del discorso come accade per un passo della *Lupa* che citiamo in nota:

«Nell'enumerazione quadrimembre, alla secchezza dei primi due termini corrisponde l'articolazione degli altri due; poi, una disgiuntiva pareggia la diversità delle stagioni: ma ecco la parola "agosto" fermare ogni movimento in una immobilità sospesa».⁶ Ancor prima che per rilievi formali l'architettura viene però e per lo più presentata attraverso una sintesi descrittiva tesa ad evidenziarne la funzionalità narrativa, come accade per *La roba*: «La novella *si inarca* secondo un alacre procedimento di iperbolizzazione encomiastica, *scandito da una serie di riprese* che tendono a metter a fuoco sempre più dappresso il ritratto protagonista *sinché*, penetratane l'intimità e fatta luce sul meccanismo d'anima, *l'elogio cade bruscamente per lasciar luogo all'irrisione*, in cui si esprime una condanna senza appello».⁷

La funzionalità tematica non meno che formale delle scelte verghiane viene colta attraverso le manifestazioni più diverse: dalla ricorrenza di un singolo elemento («Nelle venticinque pagine che compongono il bozzetto *Nedda*, la parola "povero"»

⁴ Cfr. la *Postilla* alle pp. 297-303 del volume.

⁵ A proposito di *Rosso Malpelo* dove si supera «la sfasatura tra descrizione oggettiva della realtà e partecipazione e motiva alle vicende del personaggio» (p. 51).

⁶ Ecco il testo, riportato estesamente da Spinazzola: «... andava nei campi... a sarchiare, a zappare, a governare le bestie, a potare le viti, fosse stato greco e levante di gennaio, oppure scirocco di agosto, allorquando i muli lasciavano cader la testa penzoloni...» (p. 90).

⁷ Alla p. 68 (miei i corsivi).

ricorre trentadue volte»)⁸, all'iterazione intesa a sancire, nella sua fissità, caratteri specifici del racconto, che risultano persino «favolistici» nelle pagine introduttive di *La roba*, grazie

all'intervento di una clausola tipica, «E cammina cammina e cammina», nonché all'iterazione di domande e risposte: «“Qui di chi è?” [...] “Di Mazzarò.”» «“E qui?” “Di Mazzarò”» infine per la terza volta «Di Mazzarò» (p. 68)

Nella *Lupa* si osserva l'insistenza sulle notazioni coloristiche, prima designate di generico «pittoricismo» ma che nelle più nette individuazioni del *nero*, del *rosso*, del *verde* si pongono infine come «tessuto di rimandi simbolici» che «offre un terreno agevole all'interpretazione psicologica e antropologica» (pp. 81 e 83). O, ancora in *Pane nero*, a mimare lo «stato allucinatorio» di Carmenio, si riscontrano «effetti di sinestesia: “pareva si vedesse soltanto il rumore del torrente”; “sulla costa, nel vallone, laggiù al piano – come un silenzio fatto di bambagia”; “ad un tratto arrivò soffocato il suono di una campana che veniva da lontano, 'nton! 'nton! 'nton! e pareva quagliasse nella neve» (p. 123). O quando, nella *Roba*, le scelte retoriche collaborano al grandeggiare del protagonista e raddoppiano di fatto «l'immagine fantastica dell'individuo cui va riconosciuto un così straordinario dominio sulla terra, le cose» (pp. 68-69):

L'anafora che segna il trapasso dall'enumerazione analitica del primo periodo alla sintesi icastica del secondo: «Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia». (p. 69)

Più volte si sottolinea l'alternarsi nel registro linguistico del livello popolare e perfino dialettale e di quello dotto, e non sempre con corretta intenzione; «incerto» viene visto il linguaggio di *Nedda* (p. 49), non privo di «stridori» quello di *Pane nero* (p. 113), e appaiono anche in *Rosso Malpelo*, che pure costituisce una delle prove più alte della scrittura verghiana, delle «smagliature linguistiche» (p. 62); proprio in quest'ultima novella Spinazzola vede tuttavia che «l'organismo narrativo acquista compattezza, superando la sfasatura tra descrizione oggettiva della realtà e partecipazione emotiva alle vicende del personaggio» (p. 51), ed è qui che si precisano e si fanno apprezzare quelle soluzioni (la corallità, l'indiretto libero, lo straniamento...) sulle quali, per la loro accertata e riconosciuta funzione nella narrativa verghiana non sarà il caso di insistere, se non attraverso una citazione riassuntiva che ne sottolinea la padronanza nel capolavoro dei *Malavoglia*:

Il posto particolare occupato dai *Malavoglia* nella produzione verghiana deriva dal fatto che qui invece il punto di vista è decisamente prossimo a quello dei protagonisti, anche se non si identifica senz'altro con

⁸ Cfr. p. 43. Tale ricorrenza non è, per altro, semplicemente notata, ma fatta oggetto di una serie di distinguo su cui qui non ci soffermiamo.

l'atteggiamento del capocasata. Ne discende un affinamento straordinario della tecnica compositiva, dove distanziamento critico e partecipazione patetica si fronteggiano e frammischiano con intensità mai raggiunta altrove. Soprattutto, acquista rilievo l'altro artificio fondamentale della prosa verghiana, l'uso del discorso indiretto libero.

Esso serve a esporre non solo con fedeltà, ma anzi con finto assenso, incorporandolo al contesto narrativo, il punto di vista antagonistico di coloro ai quali la voce narrante imputa la rovina della casata malavogliesca. Non si tratta dunque affatto di uno strumento formale neutro, da usare indiscriminatamente in ogni circostanza: al contrario, gli è inerente una precisa valenza ideologica, che lo colloca al servizio di una concezione etica dei personaggi. Forma e funzione coincidono. (p. 301)

Proprio perché «Forma e funzione coincidono», o piuttosto dovrebbero sempre coincidere, e specie se l'intenzione è d'arte, ha senso per Spinazzola soffermarsi adeguatamente sugli aspetti stilistici dell'opera e cercare di valutarne l'efficacia (si osserva ad esempio, che «L'omogeneità stilistica di *Pane nero* è assicurata dal proposito di rendere espliciti i moventi di ogni determinazione presa dai personaggi»; p. 118); e se ciò vale soprattutto per gli aspetti inerenti alla 'voce' e al 'punto di vista', che proprio l'omogeneità e la coerenza complessiva dovrebbero garantire, non è certo inopportuno vagliarne le più minute manifestazioni, che nell'analisi di Spinazzola arrivano al rilievo prestato perfino ai tratti semplicemente 'grammaticali' del testo. Bastino due citazioni dalla *Lupa*, novella che fra le altre ha particolarmente attirato l'attenzione del critico e sulle quali questo discorso, nella sua stringatezza, può ben chiudersi:

«Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna – e pure non era più giovane – era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse che vi mangiavano.» L'uso del pronome di seconda persona, nell'ultimo membro del periodo, vuol coinvolgere direttamente il lettore nell'evocazione di un'immagine di evidenza corporea indiscutibile. Tuttavia, i lineamenti somatici non potrebbero essere più vaghi. (p. 81)

Ma l'accento batte sull'alterezza priva di rimorsi della donna, che il movimento sintattico esalta con la ripetizione del soggetto, prima in forma pronominale poi sostantivale: «Ella se ne andava infatti, la Lupa, riannodando le trecce superbe, guardando fisso dinanzi ai suoi passi nelle stoppie calde, cogli occhi neri come il carbone» (p. 84).

Martino Marazzi

L'Italia chiamò La lettura della poesia romantico-risorgimentale

Quando, nel 1821, Shelley chiudeva la *Difesa della poesia* proclamando i poeti «legislatori non riconosciuti del mondo», l'orientamento della sua estetica era polemicamente idealista e in un certo senso neoplatonico, sia nelle sue finalità genericamente politico-civili che nell'ardita proposta a pieni polmoni di una poeticità non angustamente letteraria, ma artistica in un senso molto ampio ed ecumenico. E non c'era in fondo bisogno di fermarsi a definire cosa e dove fosse quel «mondo», perché – come la poesia – riguardava, almeno nelle intenzioni, tutti, dappertutto e in ogni tempo. Una tale ampiezza di orizzonti a valle, per così dire, conviveva, a monte, con una concezione eroico-demiurgica del creatore-legislatore.

Calata nel peculiare contesto socio-politico italiano degli stessi anni, una simile sensibilità si orientava, quasi necessariamente, in un senso molto diverso, assai più attento ai risvolti concretamente specifici riguardanti il chi e il dove, il quando e il perché. Non potevano darsi romantici pellegrinaggi di un giovane Aroldo (capolavoro byroniano tradotto disastrosamente da uno dei letterati più attivi del tempo, Andrea Maffei), ma semmai variazioni sul tema dell'esilio, dello spaesamento, del congedo – in una prospettiva diversamente modulata e atteggiata di futura unità. Legislatori quindi sì, gli artisti e gli scrittori italiani di *quel* tempo, ma notoriamente orientati in senso nazionale, con poche, note, e tanto più significative eccezioni. Se vogliamo, il restringimento di orizzonti comportava un raggrumarsi e inspessirsi delle condizioni operative: un sovrappiù di impegno personale da parte dei creatori, un'individuazione più precisa delle situazioni narrate e poetate, e non da ultimo una acuta consapevolezza della natura e portata sociale dell'opera, da considerarsi completa se attivatrice di una dinamica comunicativa, e insomma tanto più in grado di suscitare – attraverso una disparata comunità di lettori – una dimensione pubblica. A sud delle Alpi, il mondo romantico si specificava, o almeno tentava di specificarsi, come pubblico di lettori-fruitori.

Una delle direttive principali dell'interpretazione spinazzoliana della poesia romantico-risorgimentale – con cui si apre il volume *Dall'Ottocento al Novecento* della *Storia della Letteratura Italiana* Garzanti diretta da Cecchi e Sapegno (1969) –¹ è precisamente quella di una messa alla prova della poesia ottocentesca fino all'Unità secondo il criterio validante non tanto di una sua leggibilità (per giungere alla quale

¹ Vittorio Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale* [1969], in *Dall'Ottocento al Novecento*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1988, pp. 7-119.

occorreranno ancora lunghi decenni) quanto di una sua condizione d'esistenza come parola per e – almeno nelle intenzioni – di un pubblico socialmente determinato, il popolo latamente borghese con aspirazioni nazionali. Precisiamo subito che, per circostanze estrinseche di carattere editoriale, l'indagine di Spinazzola si limita ai cosiddetti minori,² visto che Porta, Manzoni e Belli erano già stati trattati, nella Cecchi-Sapegno, nel volume *L'Ottocento* (affidati rispettivamente a Isella, Alberti e Muscetta), così come lo erano stati Tommaseo e Leopardi (per le cure di Muscetta e Sapegno). A questa altezza, l'assenza principale e più rilevante è ancora quella del Nievo poeta, al quale Romagnoli dedica solo qualche accenno;³ ma sappiamo che il suo tempo – storiograficamente e canonicamente parlando – è di là da venire. Sul Manzoni lirico e tragediografo, peraltro, Spinazzola sarebbe tornato di lì a poco curando nel 1974 un'agile ma al solito densissima edizione per i «Grandi libri» Garzanti.⁴ Intanto, in quello stesso 1969, su rivista, fa uscire *La contraddizione dei «Promessi sposi»*;⁵ e nel 1970, su «Belfagor», pubblica *Verismo e positivismo artistico*.⁶ Sono studi fondamentali – cellule generative dei due volumi di riferimento *Verismo e positivismo* (1977) e *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»* (1983) –,⁷ che impostano con assoluta coerenza una lettura tesa a valorizzare il senso di responsabilità etico-civile delle opere, individuabile in posizioni e scelte stilistico-formali. Queste ultime, a loro volta, orientano e prefigurano una ricezione altrettanto responsabile, direi corresponsabile, andando a formare un *Zirkel im Verstehen* il cui senso ultimo va inteso, più che in chiave euristico-gnoseologica, alla Spitzer, su scala sociale, come parte di un processo progressivo di democraticità.

«La rappresentazione romanzesca non è che una esemplificazione dei metodi di realizzazione del rapporto politico» –⁸ scrive Spinazzola a proposito del realismo dei *Promessi sposi*, allineandosi in fondo alle riflessioni dello stesso Manzoni, che nella *Prefazione al Conte di Carmagnola* – negli stessi mesi della *Difesa* di Shelley – mostrava di avere chiarissimi i termini del rapporto fra autore e pubblico, sia rispetto al contesto socio-culturale, sia per quanto attiene alle scelte più squisitamente letterarie in merito alla caratterizzazione dei personaggi, all'impostazione delle voci, all'adozione dei punti di vista. In un gioco di scatole cinesi – che meglio chiameremmo, a tutti gli effetti, scatole europee –, così infatti Manzoni spiegava il suo ritorno al coro, lasciando la parola a Schlegel: «Vollero i greci che in ogni

² Ai *Minori* dell'Ottocento aveva dedicato solo pochi anni prima due ponderosi volumi la *Letteratura italiana* Marzorati: vol. III, Milano 1961 (Berchet Pellico Grossi, ma anche Belli), e vol. IV, Milano 1962 (Prati e Aleardi, come pure Nievo Collodi Capuana Fogazzaro De Amicis De Roberto...).

³ Sergio Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Dall'Ottocento al Novecento*, cit., pp. 163-356 (Nievo alle pp. 258-302).

⁴ Alessandro Manzoni, *Inni sacri. Tragedie: Il conte di Carmagnola. Adelchi*, introduzione e note di Vittorio Spinazzola, Garzanti, Milano 1974.

⁵ Vittorio Spinazzola, *La contraddizione dei «Promessi sposi»*, «Acme», 22, 1, 1969, pp. 19-64 (ora in Id., *La modernità letteraria*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001, pp. 131-82).

⁶ Id., *Verismo e positivismo artistico*, «Belfagor», 25, 3, 31 maggio 1970, pp. 247-76.

⁷ Rispettivamente con Garzanti ed Editori Riuniti.

⁸ Vittorio Spinazzola, *La contraddizione dei «Promessi sposi»*, in Id., *La modernità letteraria*, cit., p. 137.

dramma il Coro... fosse prima di tutto il rappresentante del genio nazionale e poi il difensore della causa dell'umanità: il Coro era insomma lo spettatore ideale».⁹

La centralità delle figure del lettore e del pubblico, diversamente evocate come presenze interne ai testi o come condizione necessaria dell'esistenza fruitiva degli stessi, convive con la sottolineatura della centralità della forma, nella convinzione – ribadita lungo l'intero arco degli studi – che «l'affermazione di Gramsci secondo cui il popolo legge contenutisticamente [possa] essere ribaltata. Il popolo, proletario o borghese, legge formalisticamente, in quanto solo dove trova applicati canoni retorici e stilistici adeguati alla sua competenza, li esprime consenso, ammirazione, entusiasmo».¹⁰

Tali le coordinate in base alle quali viene solidamente impostato l'ampio affresco sulla poesia romantico-risorgimentale, che solo esteriormente, quindi, potrebbe apparire eccentrico rispetto agli interessi prevalenti dello Spinazzola successivo. I singoli profili dei tanti minori – e talvolta davvero minimi – autori qui tratteggiati acquistano spessore storiografico quanto più se ne evidenzia l'intrinseca apertura all'orizzonte d'attesa nazionale, e sia pure con una certa rigidità, sicché l'esplicito apprezzamento per le prove di Scavini e Poerio – da una parte –, e di Parzanese e Padula – dall'altra –, suona come in controtendenza rispetto ad una linea apparentemente più normativa (Berchet Pellico Grossi Dall'Ongaro Aleardi Prati). Anche se Spinazzola è, già a quest'altezza, pochissimo di indicazioni (al limite della reticenza) sui propri interlocutori, è piuttosto chiaro il debito nei confronti del De Sanctis delle due scuole (cattolico-liberale e democratica), a cui si era ritornati solo nel decennio precedente. La fiducia accordata al maestro napoletano è anche in linea con l'attenzione sensibilissima alla varia fenomenologia degli aspetti formali, che aggiorna, alla luce di un più stereofonico ascolto dei valori espressivi, la lettura della poesia ottocentesca di un critico come Cesare De Lollis – uno dei rarissimi nomi citati espressamente.

Per quanto concerne l'indicazione delle prove più rappresentative e la loro disamina, Spinazzola può poi soprattutto fare riferimento all'altra pubblicazione più volte richiamata nelle note, vale a dire l'esemplare silloge in due tomi dei *Poeti minori dell'Ottocento* curata per la Ricciardi da Luigi Baldacci (tomo I, 1958) e da Baldacci e Giuliano Innamorati (tomo II, 1963), antologia a tutt'oggi insuperata.¹¹ È infine facile ipotizzare che – da un punto di vista storiografico – agisca ancora l'assai ampia trattazione primonovecentesca di Guido Mazzoni.¹²

La convinzione – la scommessa, quasi – è quella di ridar voce alle forme cogliendone non solo il valore stilistico, creativo, personale – insomma, il proprio autoriale –, ma

⁹ Alessandro Manzoni, *Inni sacri. Tragedie...*, cit., p. 39.

¹⁰ Vittorio Spinazzola, *Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento* [1996], in Id., *La modernità letteraria*, cit., pp. 395-96.

¹¹ *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo I, a cura di Luigi Baldacci, Ricciardi, Milano – Napoli 1958; *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo II, a cura di Luigi Baldacci e Giuliano Innamorati, ivi 1963.

¹² Guido Mazzoni, *L'Ottocento. Parte prima*, Vallardi, Milano 1913 – in particolar modo il dettagliatissimo capitolo settimo, *Letteratura di battaglia e di scuola*, pp. 570-862.

lo spessore dialogico e comunicativo, collocando la parola poetica all'interno di una situazione socioculturalmente più aperta, mossa e differenziata, fra ricerche individuali innovative, arretramenti, fascinazioni popolari, dialettali, folcloriche – il tutto con un'adozione volta per volta simpatetica, nervosa, corriva o variamente fallimentare nei confronti della temperie unitaria. Per Spinazzola, il valore letterario scaturisce in senso più compiuto là dove queste due linee di tensione riescono a trovare un punto di incontro: qui si misura ad esempio la significativa distanza con De Lollis – implacabile nel rimarcare le cadute di stile del pretenzioso Berchet (suo autentico bersaglio polemico e cartina di tornasole), valutato invece assai più positivamente da Spinazzola in virtù dell'attenzione per il «lettore medio» espressa nella *Lettera semiseria*.¹³ Le considerazioni sulle poetiche e sulle condizioni contestuali entrano a pieno titolo nella valutazione delle poesie: così che, a parità o quasi di risultati (semplifico) si mostra maggiore apprezzamento per i romantici lombardi che per i poemetti di un Sestini o anche di un Vincenzo Padula – per altri versi, nella produzione meno narrativa, caldamente rivalutato. L'idea soggiacente – che mi pare oggi meritevole di una franca verifica – è che «solo a Milano lo sviluppo dell'urbanesimo borghese aveva consentito la formazione di uno strato di lettori intermedio fra nobiltà e volgo, e stimolato negli uomini di cultura una adeguata consapevolezza delle loro responsabilità».¹⁴

«Milano», «urbanesimo» e «responsabilità» sono termini e realtà che andrebbero meglio analizzate e, di conseguenza, discusse – non dico confutate –, perché implicano conseguenze estetiche di non poco conto, soprattutto se considerate premiali rispetto ad altre realtà – extralombarde, non urbane o diversamente tali, a più alto tasso di idiosincronicità. Dietro, si capisce, c'è un'idea etica e strategico-egemonica del fatto artistico, secondo un orientamento politico che indica avanguardie e retroguardie che condizionano le modalità di produzione e ricezione. Determinare in base a che cosa, se, e in quale misura ciò avvenga diventa, in questo senso, un punto dirimente. È particolarmente qui che la reticenza di Spinazzola ci sollecita oggi ad una più attenta verifica; sono i dati socioletterari a dover essere precisati, alla luce delle acquisizioni accumulate nel cinquantennio trascorso. Numeri, nomi, vicende del mercato editoriale, del mondo delle riviste (tenendo ad esempio presente il ruolo giocato dai poteri forti attraverso le varie forme di censura); riscontri quantitativi sulla circolazione del sapere: le tirature, la distribuzione e – per l'appunto – una messa a fuoco precisa dei destinatari effettivi: insomma, quanto più possibile, un quadro dettagliato, induttivo, non deduttivo, sui lettori in carne e ossa, non solo e non tanto quelli impliciti cari alle teorie.

Per far questo, occorre probabilmente svincolarsi da una prospettiva storiografico-enciclopedica: così sembra indicare la fortuna che direi inerziale del saggio di Spinazzola quale la possiamo misurare nelle *tranches* poetico-risorgimentali proposte

¹³ Vittorio Spinazzola, *La poesia romantico-risorgimentale*, cit., p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 60.

nelle diverse storie letterarie successive, da quella Laterza anni Settanta fino a quella Salerno fine anni Novanta (con l'eccezione della *Letteratura italiana* asorrosiana Einaudi, che sostanzialmente cancella la voce della poesia ottocentesca minore). Se la prospettiva resta quella storiografica, si inizia e si finisce per ripetere *ad libitum*, con variazioni d'autore, in un'ottica comunque storicistico-nazionale-desanctisiana. Che si tratti di un approccio ideologicamente saldo e testato, e – per usare un termine caro a Spinazzola – operativamente funzionale a fini didattico-civili, è autoevidente. Ma, più che proporre nuovi approcci, o segnalare titoli e autori specifici meritevoli di messe a punto, penso sia opportuno soffermarsi a considerare alcuni aspetti che possono aiutarci a riflettere sulle ragioni della lunga durata di quel modello. Per provare a farlo, credo possa valer la pena mettere temporaneamente fra parentesi la dimensione referenziale di questo e di altri studi spinazzoliani, e capovolgere per così dire la prospettiva, tentando una analisi *iuxta propria principia* di questa produzione. Saremmo allora sollecitati a chiederci in quale misura, e come, il costante appello al riconoscimento del ruolo del lettore e del pubblico rifletta l'altrettanto costante presenza – lungo l'intero arco della sua carriera (incluso quel fuoribusta d'eccellenza che è il coevo *Cinema e pubblico*) –¹⁵ di un'acribia interpretativa pressoché abbacinante per veduta larga, ampiezza di riferimenti e interessi, profondità di analisi, senso olistico dell'opera, colta inestricabilmente nel suo valore politico-civile, nella sua portata etica, nel fascino e nella concretezza delle sue scelte retorico-linguistiche e del suo tessuto sonoro (o visivo). Il *defensor lecturae* Spinazzola, insomma, come pietra di paragone di una lettura a sua volta responsabile, direi imparzialmente impegnata. Un *primus lector* esemplare, perentorio e, tendenzialmente, paradigmatico: una lettura firmata e che a suo modo reca i crismi dell'autorialità. Così, la convinta e insistita sottolineatura della centralità del pubblico e del testo – da valutare come un'endiadi spiccatamente moderna – presenta come corollario quella di una centralità della lettura che non può che attivare competenze individualmente accertabili. Dalle pagine di Spinazzola – anche da queste romantico-risorgimentali, più mosse e interessate a pubblicazioni indubbiamente compromesse coi venerabili codici della tradizione lirica – emerge con immediata evidenza una fattispecie individuata e inconfondibile di lettura-saggio. Il *defensor formae* riprende da De Sanctis non solo a livello metodologico, ma a suo modo anche nella proposta di uno stile saggistico. Ecco allora sin da queste prove della prima maturità una prosa pensosamente ragionativa, che ama passaggi e lessico astrattizzanti, una semantica qualitativa e accensioni metaforiche e giudicanti. Uno stile unico, bilicato fra il dimostrativo e l'argomentativo, e che pur torcendo implicitamente il collo ad ogni esibizione di idiosincratia individualità, assume quasi preterintenzionalmente le caratteristiche del *personal essay*. Certo, un saggismo ancorato, ideologicamente motivato, scritturale per cadenza e senso dell'autorità, ma altrettanto chiaramente non riproducibile.

¹⁵ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974.

In questo senso non stupisce riscoprirlo anche qui, agli inizi di un magistero moderno e italiano, in un territorio apparentemente così inattuale e lontano dagli interessi dello Spinazzola più riconosciuto: perché evidentemente la lucida individuazione dei motivi sia fecondi che infecondi di quella poesia poteva suscitare un'adesione di largo respiro, e nel far ciò, sollecitare sin da allora l'elaborazione di uno stile (di una forma) saggistico destinato a segnare una stagione di studi.

Angelo R. Pupino

Idee di modernità letteraria

La mia conoscenza di Vittorio Spinazzola è stata parecchio tardiva. Avvenne quando approdai al porto più conforme al mio curriculum, quello della letteratura italiana moderna e contemporanea, negli statuti universitari rubricato come settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/11. Fu allora che incominciai a partecipare alle riunioni preparatorie miranti alla costruzione di una società che raccogliesse gli interessati. In via teorica, non solo docenti universitari specifici (in qualità di soci ordinari) ma anche (in qualità) di soci aggiunti, liberi studiosi, cultori, critici militanti, giornalisti, docenti secondari. Purché, onde attestarne la motivazione, veicolati da un socio ordinario. Gli incontri, sempre abbastanza affollati, si svolgevano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze ed erano presieduti, con indiscussa abilità, appunto da Spinazzola, che insieme con altri insigni colleghi era anche il promotore.

Dopo alcune riunioni, tutte celebrate in maniera ordinata e feconda, ascoltate le varie opinioni dei partecipanti, il traguardo fu raggiunto. Lo statuto relativo, previamente discusso, fu depositato presso un notaio fiorentino e quindi registrato. Nasceva così la Società italiana per lo studio della modernità letteraria. L'acronimo prescelto fu quello di MOD. Acronimo non privo di valore simbolico e dunque significativo – se i simboli hanno valore antropologico più che culturale e basta. Quale la ragione della associazione neonata? Intanto, come era peraltro prassi in altri ambiti accademici (storia, storia dell'arte, storia della filosofia, ecc.), l'intento era di distinguerla rispetto alla consorella, l'ADI (Associazione dei docenti di Letteratura italiana), ma anche rispetto a Linguistica italiana, a Comparatistica, a Filologia italiana. Ma non per spirito concorrenziale. Né per la velleità di contrapporsi a chi lavorava e lavora dentro e per la stessa istituzione e i suoi utenti. Tanto è vero che nei rispettivi convegni di studio e in altre attività accademiche, ad esempio presso il CUN, il vario personale converge nella celebrazione di periodici momenti collaborativi, unitari. E allora? La distinzione, allora, era semplicemente suggerita dai piani di studio così come dalle competenze scientifiche e didattiche dei rispettivi addetti. *Last but not least*: l'acronimo, facendo centro sulla modernità, enunciava altresì una vocazione. A parte l'aderenza magari sintetica alla denominazione protocollare della disciplina, sulla tentazione del rifugio nella *turris eburnea* della istituzione universitaria o del sapere, faceva aggio l'apertura concomitante, sia attiva che passiva, nei confronti dell'incessante fluire delle concrete esperienze letterarie.

Vittorio, che ispirò e seguì il processo fino al suo compimento ed oltre, di tutto ciò era lucidamente consapevole. Sicché fu del tutto conseguente che nel primo convegno plenario della MOD, 15-16 aprile 1999, venisse eletto e nel secondo confermato presidente della stessa. Due mandati pieni per la durata statutaria di un triennio ciascuno. Condotti con equilibrio e autorevolezza. Preme semmai una domanda. Perché spinte e motivazioni individuali e collettive, quelle di cui sopra, convergevano e si fondevano nella MOD? Intendiamoci: furono tutte dibattute e previamente accolte, non inflitte, dai soci originari. Talché non si può fare a meno di cogliere in ciò una delle non frequenti circostanze in cui il singolo, il fondatore e presidente della MOD, esegue un destino (scusate se la parola è solenne e impegnativa) che è il destino di una comunità (docenti e studiosi di una stessa materia) sulla strada di un esito positivo e duraturo. Tant'è che su queste pagine in cui la MOD si riconosce si manifesta il ricordo affettuoso del suo fondatore. Della Società è notorio che pur passata frattanto attraverso varie presidenze e gestioni ha conservato – salvo gli aggiornamenti di volta in volta opportuni – lo spirito, l'impegno, le funzioni, le attrattive dell'inizio.

Che Spinazzola fosse professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Milano, lo sappiamo tutti. E già questo lo deputava a compiere l'operazione descritta. Ma nell'ambito degli oggetti di studio attribuiti dagli statuti universitari, a quale parte si applicava lui? E con quale modalità di approccio? Se si scorre mentalmente la vasta bibliografia dello studioso, subito si individua qualche titolo a cui attingere lumi. Intanto esce *La modernità letteraria*. Tiro giù dagli scaffali il volume. 560 pagine, pubblicato dal Saggiatore nel 2001. Ecco di nuovo in mostra, almeno in parte, la denominazione della MOD, il suo asse centrale. Peraltro coincidente all'ingrosso con quello della disciplina universitaria. Coincidente anzi alla perfezione – visto che l'età contemporanea non può, come del resto il postmoderno, non essere parte della modernità.

Modernità? «Cos'è la modernità?» si domandava una volta Octavio Paz («Il Sole-24 ore» del 17 gennaio 1999). «Innanzitutto un termine ambiguo» soggiungeva «una parola alla ricerca del suo significato». E si capisce. Il suo referente è infatti larghissimo e mutevole: un oggetto camaleontico, pronto a trasformarsi nel tempo, ed è ovvio, come pure nella mente di chi lo pensa. Può sostanziare ogni aspetto della civiltà come ogni sapere. Non solo letterario, si capisce. I suoi confini cronologici variano oltretutto in relazione al paradigma assunto – se la società oppure le arti o altro ancora. Sicché sembra arduo proporre una nozione unitaria. Né d'altra parte è mancato chi come Steve Pincus, non il solo peraltro, abbia datato il periodo storico tra la fine del XVII secolo e l'età vittoriana. Alla rivoluzione industriale britannica insomma, avvolgendo in uno sguardo forse troppo cursorio eventi politici, religiosi, culturali, artistici (*1688: The First Modern Revolution*, Yale University Press 2009).

Il riferimento sembra troppo ampio, e del resto agganciato alla storia della civiltà. O semmai dello sviluppo industriale. La letteratura, le arti erano ivi comprese? Nulla di specifico comunque. Certo, lo strappo definitivo con il passato fu inflitto alla storia dall'Illuminismo. E non che non avremmo nulla da apprendere da una sua analisi. Ma su di un versante speculativo – lo stesso frequentato da un Voltaire o da un Condorcet o da un altro *philosophe*. Quando in loro e nei loro colleghi la modernità sviluppava una ostinata fede nel progresso. Solo che, per dirla tutta, una tal fede, assecondata dapprima dal riformismo di alcune corti europee in seguito deviò. Per eterogenesi dei fini, giunse a fomentare – lo sappiamo – dapprima il terrore giacobino, e infine si deformò e si capovolse nelle atrocità novecentesche, oltretutto motivate da alibi fraudolenti. Prezzi da pagare per la limpidezza di una schiatta eletta? Per l'emancipazione dei popoli oppressi? Macché. Male. L'abisso del Male. Malgrado un'eventuale bontà di intenzioni. Un Male ontologico. Attivo e diffuso per iniziativa di governi, ma con la connivenza dei cittadini stessi. Fosse stata pure una connivenza concresciuta sul silenzio. Erano proprio ignari i cittadini? Impotenti? Partecipi? Volenterosi? Chissà. Una sola certezza. Bella modernità, quella.

E la modernità letteraria? Nessuno intende qui proporre una nozione astratta. Meglio ricorrere a esperienze positive. Tendere allora l'orecchio all'ascolto di Baudelaire? La modernità lui la colse subito. E subito ne distillò e svelò il senso. Parlava di un pittore, è vero, ma le sue parole, e soprattutto la sua opera, saranno funzionali alla letteratura. Perché scrive che la modernità sarebbe «le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable». Bellezza perenne sottratta al divenire – come quando un Degas, mettiamo, fissa in immagine un passo d'*étoile* carpito alla danza. Della modernità si può insomma dire che esprime una novità rispetto al passato, ma che per sua natura la novità è per l'appunto caduca. Salvo che non la sostanzii il bello. Apparteneva alla stessa area culturale anche Rimbaud, un poeta, che parlando proprio di poesia confidava: «Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*» onde «arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*». Il suo esile quaderno di prosa e poesia, ove l'alta temperatura giunge a fondere l'una con l'altra, sembra spargere anch'esso fertili semi di modernità. «Il faut être absolument moderne» era notoriamente l'apoftegma tramandato dall'autore.

Se la nozione di modernità letteraria ha dunque una sua storia, che peraltro è ben più ampia, e se i rari esemplari menzionati ne sono campioni protocollari, pur se casuali, è dal confronto con loro che si apprezza adeguatamente il suddetto volume di Spinazzola. In merito va però premesso che esso è, ma insieme non è, dell'autore iscritto in copertina. I saggi e gli articoli che contiene, pubblicati in date e occasioni diverse, ma ancora sparsi, sono tutti suoi, ci mancherebbe. Ma una *Nota* in calce avverte che la loro selezione e riunione, e magari anche il titolo e l'articolazione del volume – si trattava di una *Festschrift* – sono opera del Dipartimento di Filologia

moderna dell'Università di Milano, o più plausibilmente degli allievi del festeggiato. A chi argomenti che la letteratura, l'opera letteraria, lo scrittore sia un oggetto prismatico apparirà forse legittima l'osservazione che miri unilateralmente alla conoscenza e all'analisi del prisma entrando in esso attraverso una faccia reputata specifica – o comunque privilegiandone una o qualcuna. Determinando con ciò un approccio stilistico, sociologico, antropologico, psicanalitico, ecc. Parimenti legittimo apparirà tuttavia uno studio del prisma multilaterale, quello che entri in esso attraverso varie facce. Appunto a una tale tipologia apparterebbe il lavoro svolto da Spinazzola in sessant'anni circa, da 1961, quando Feltrinelli ne pubblicava *Federico De Roberto e il verismo*, al 2020, data in cui usciva per sua cura presso Il Saggiatore *Tirature '20. Autori, editori, pubblico. I cattivi*.

Che nel corso della carriera lo sguardo del festeggiato abbracciasse un orizzonte ampio è attestato dalla suddivisione del volume predetto in quattro parti, ciascuna sotto una sua propria epigrafe: *I diritti del lettore*, *La funzione dell'editore*, *Il valore dell'autore*, *Le forme della leggibilità*. Precede *Prologo. Leggere e saper leggere*. E già da questo semplice elenco si intravede uno spirito pragmatico. O se si vuole si dica pure un talento straordinario volto a conciliare – pur senza pretesa di esaurirli tutti – i molteplici aspetti di un oggetto. Nella chiara consapevolezza che esso, che un prodotto letterario si compie quando giunge al suo consumatore, alla lettura o alle letture, magari eseguite da uno stesso soggetto nel tempo. Ed è questo il momento in cui un'opera assume o può assumere i significati e i valori cangianti che la rendono inesauribile, infinita.

Quando poi nel 2008 comparve il primo numero della rivista della MOD «La modernità letteraria», denominazione non a caso speculare a quella della Società, il primo fascicolo conteneva un *Editoriale* di Spinazzola a titolo *La Modernità nel Duemila*, ove all'abbrivio l'autore proponeva subito una limitazione cronologica. «Il termine modernità» scriveva infatti «è ovvio che designi lo stadio della civiltà urbano-borghese a fondamento industriale, successivo a quello delle civiltà gentilizie a fondamento agricolo: fase d'avvio, il Rinascimento; raggiungimento della maturità, con le grandi rivoluzioni borghesi e poi nei secoli successivi, sino allo stadio in cui il moderno viene a coincidere con il contemporaneo». E se una tale dichiarazione poneva una solida correlazione tra una attività specifica – la scrittura – e le dinamiche della storia civile, presto subentrava però particolare attenzione alla prima. Sicché, se il momento attuale è considerato come una ripresa della modernità sospesa dal postmoderno, a quest'ultimo è poi riconosciuto «un avvio di riconciliazione con la modernità, sia pure per le vie oblique dell'ironia, la parodia, il citazionismo e la commistione contrastiva dei riferimenti al passato: tutti mezzi utili per oltrepassare la teoria e la prassi dell'originalità inimitabile, fine a se stessa».

Quali invece i caratteri peculiari della modernità? Capitale «l'ampiezza di diffusione del linguaggio prosastico rispetto a quello versificato: e la centralità assunta gradualmente dal genere romanzo, come forma deputata per elaborare immaginosamente le difficoltà e i conflitti del rapporto fra l'io individuale e la

collettività di appartenenza, così come con se stesso». Ciò che tuttavia non avrebbe inibito il rifugio nella poesia inteso come resistenza estrema alla invasione della prosa, salvo che laddove l'intonazione epica tende ad attenuarsi fa riscontro la prevalenza del discorso dell'io nelle forme liriche. Il romanzo allora. Ha conseguito infatti una ascesa rapida e vistosa. Già d'Annunzio, che notoriamente esordì come poeta, ed esclusivamente tale restò a lungo, fino al *Piacere*, ne profetizzò l'egemonia, seppure dal *Forse che sì forse che no* ne abbandonasse rapidamente la forma canonica.

Non si ignora che le radici del genere risalgono abbastanza indietro nel tempo, né si ignora che il primo e forse ancora l'unico grande romanzo italiano sia stato quello del Manzoni. Presto così largamente canonizzato da smuovere, per le sue opzioni di lingua, un vasto sdegno dei neoclassicisti carducciani contro il manzonismo degli stenterelli. Eppure nulla si può eccepire rispetto a questa esatta considerazione di Spinazzola: «Nel suo duttile polimorfismo, è stato soprattutto il romanzo a promuovere un allargamento a dismisura dell'area di influenza della letterarietà, assecondando l'aumento esponenziale del pubblico reso disponibile per effetto delle procedure di scolarizzazione e acculturazione promosse dalla borghesia nella sua spinta ascensionale». Non per nulla la lunga e imponente opera di Vittorio, il suo lavoro di interpretazione degli oggetti letterari sarà rivolto quasi solo al romanzo, suo genere di elezione. Ambito in cui ha acquisito anche il merito di avere sostenuto risolutamente il riscatto di *specimina* solitamente confinati in un livello basso come il romanzo popolare, il romanzo di intrattenimento, ecc.

Brillano peraltro le intuizioni in merito agli autori maggiori del romanzo italiano nella modernità. In proposito va ricordato l'importante volume *Il romanzo antistorico* (Editori Riuniti 1990), e particolarmente, ivi riunito, il saggio del 1974 *Il sovversivismo dei "Vecchi e i giovani"*, relativo a un'opera di Pirandello già oggetto di pareri contrastanti. Ove un rimprovero ricorrente era, vedi ad esempio Benedetto Croce, la modalità tardiva: come se non importasse affatto il bello. Centrale nella prospettiva opzionata da Spinazzola, tanto che motivata l'epigrafe del di lui volume, l'opera trattava, come è ben noto, i difficili anni post-unitari, quelli dei fasci siciliani, dolorosi per chi come Pirandello apparteneva a una famiglia risorgimentale. Tra i vari personaggi spicca, figlio di un vecchio principe borbonico dello scenario regnicolo, Lando Laurentano. Orbene, nel romanzo se ne legge: «covava in segreto un dispetto amaro e cocente del tempo in cui gli era toccato in sorte di vivere [...]. La vigna era stata vendemmiata. [...] Aveva dato il suo frutto, il tempo. E lui era venuto a vendemmia già fatta». Ed ecco: posto che il «tempo» avesse esaurito gli eventi, sottilmente Spinazzola ha perciò parlato di «romanzo antistorico» e anzi di «fine della storia», e Vitiello Masiello ha dopo di lui confermato e perfino radicalizzato tal formula convertendola in quella di «fine *tout court* della storia». Entrambi a ragione.

Tutto infatti era ormai accaduto, e alle giovani generazioni nulla più restava da vendemmiare. Nessuna storia.

Procedendo ancora attraverso una svelta campionatura, un altro importante volume di Spinazzola è *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»* (Editori Riuniti 1984 e 1992). Da molti studiosi compulsato, è perfettamente coerente con l'idea di letteratura professata dal suo autore (del quale, sia detto tra parentesi, non si deve dimenticare che poco prima era stato anche titolare, tra l'altro, di un manufatto dal titolo significativo: *La democrazia letteraria*, uscito presso le Edizioni di Comunità 1984). E benché punti soprattutto sul grande successo, diciamo pure sulla popolarità del capolavoro manzoniano, illustrandone altresì le ragioni, il *Saggio* suddetto non manca di squarci illuminanti. Mi permetto di indicarne qualcuno. Non senza fondamento, ad esempio, al di là della beatificazione di Lucia, paragonata a volte a una Madonna, magari di Raffaello, leggiamo che nessun personaggio del romanzo «appare dotato dell'indiscutibile pienezza umana che caratterizza gli eroi esemplari ed esalta i processi di partecipazione proiettiva». E d'altra parte, al di là della frequente demonizzazione di don Rodrigo, Spinazzola osserva che «nessuno è così destituito di umanità, da precludere ogni impulso a riconoscersi in lui». O si pensi altresì alle sue considerazioni sui rapporti tra il narratore, celato sotto la maschera invero sottile del sé-dicente «editore», e l'Anonimo, autore immaginario del manoscritto fittizio, inteso come «doppio» narrativo del primo. Laddove, posto che quest'ultimo, si opina, consenta la «massima familiarizzazione con gli eventi, nella loro specificità individua, definita da coordinate spaziali e temporali», l'«editore» veicolerebbe invece, «uno sforzo di massimo straniamento dalle circostanze in cui quei fenomeni hanno avuto luogo». Come dire storia e critica storica.

saggi

Teresa Agovino

Tra cristianesimo e dottrina stoica Manzoni e Levi o della ‘rassegnata speranza’

La critica manzoniana, sin dalle origini, è divisa tra sostenitori e detrattori dell'autore in merito al concetto di rassegnazione che viene spesso erroneamente associato a quello di inerzia totale di fronte alle difficoltà della vita. In questo lavoro si confronta la rassegnazione di matrice cristiana – riscontrabile tanto nei *Promessi sposi* quanto nella *Colonna infame* – con quella (atea) di stampo stoico che compare nelle opere di *Lager* di Primo Levi al fine di dimostrare da un lato come i due concetti siano complementari anche al di fuori del mondo strettamente religioso che contraddistingue il pensiero manzoniano, dall'altro che la rassegnazione (stoicamente o cristianamente intesa) cui si rinvia nelle opere in analisi non conduce ad un cieco affidamento nel divino ma, anzi, apre alla speranza proprio in virtù dell'azione del singolo.

Ever since the beginning, Manzoni's supporters and detractors never agreed with regards to the author's concept of resignation which is often mistakenly associated with a total men's inertia in front of life difficulties. This work compares Manzoni's Christian resignation with the stoical one appearing in an atheist works, as Primo Levi's Lager literature. The aim is to demonstrate, not only the similarities between the two points – outside the religious thoughts as well – but also that the resignation (from both stoical and Christian point of view) does not lead to a blind trust in the divine or Logos, but to a hope based on the individual action instead.

«Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia»
(Matricola n. 7047 della Casa Penale di Turi).
Fine.¹

¹ ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 657.

1. La più grande accusa mossa a *I promessi sposi* – a partire dai commentatori mazziniani² e sino al più recente intervento di Umberto Galimberti³ riguarda senza dubbio l'idea di rassegnazione che Manzoni avrebbe espresso nel suo romanzo. A detta di alcuni, infatti, lo scrittore cattolico si porrebbe come latore di un messaggio secondo cui la fiducia nella Provvidenza educerebbe il lettore alla

² Il dibattito sul presunto invito all'immobilità, in favore di una fede incondizionata nella Provvidenza, che animerebbe il romanzo manzoniano, ferve sin dalle prime edizioni dell'opera. Una panoramica completa che analizzi i punti vista pro e contro legati all'idea della rassegnazione manzoniana, dalle origini del romanzo ai giorni nostri sarebbe qui impossibile, oltre che fuorviante; molti critici, nel tempo, si sono spesi anche in merito alla netta dicotomia di giudizio che separa plauditori e detrattori del Manzoni, sin dalla pubblicazione della *Ventisettana*. A titolo di esempio, si veda SALVATORE SILVANO NIGRO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018, alle pp.31s.; LUCA BELTRAMI, che in *Manzoni nella critica letteraria mazziniana*, in *Incontri Ingauni, I classici della Letteratura Italiana, Vol. 2, Manzoni*, Atti del convegno Albenga 22-23 novembre 2013, pp. 197-214, analizza le prime critiche mosse all'autore lombardo: «Tra i critici che intervennero tempestivamente sull'opera [...] ci fu anche un giovane di ventitré anni che da poche settimane aveva iniziato a scrivere articoli letterari su una rivista mercantile. Il suo nome era Giuseppe Mazzini e il periodico era "L'indicatore genovese" [...]. Manzoni viene individuato come il rappresentante di una scuola filosofico-letteraria di cui Mazzini riconosce alcuni pregi, ma dalla quale deve inevitabilmente prendere le distanze. Cominciato nel 1828 con l'articolo in tre puntate sul saggio di Paride Zajotti [...] l'impegno critico nei confronti di Manzoni e del romanzo di scuola manzoniana si manifesta anche nel lungo saggio del 1835 su *Marco Visconti* di Tommaso Grossi [...]. A monte della discussione letteraria si collocano opposte finalità politico-ideologiche, una conservatrice, l'altra eversiva, ma entrambe motivate dalla consapevolezza che il romanzo storico avrebbe potuto diventare uno strumento di diffusione degli ideali romantici e risorgimentali [...]. Resta il fatto che il giudizio di Mazzini sulla scuola manzoniana sia più penalizzante rispetto a quello sugli emuli di Foscolo e Byron [...]. Si potrebbe a questo punto obiettare a Mazzini che esiste anche un'altra possibile lettura [...] quella di Giovita Scalvini. Pur partendo da una prospettiva laica, il critico offre una valutazione della proposta morale di Manzoni diversa da quella mazziniana [...], Scalvini riconosce che la religione propugnata da Manzoni, unita all'applicazione della filosofia moderna, "non mira a farne contemplativi ma attivi e militanti" [...]. Di fatto Scalvini anticipa ciò che della scuola "liberale" scriverà De Sanctis [...]». In merito alle interpretazioni novecentesche del romanzo cfr. RINO CAPUTO, *Il Tempio e la Fabbrica. Risultanze della critica manzoniana*, in AA. VV., *Giornata di studi nel II centenario della nascita di Alessandro Manzoni*, Roma, 1985, pp. 85-109, in particolare le pp. 91-92 dedicate alla critica marxista e al punto di vista di Salinari che nutre, nei confronti dell'opera manzoniana un interesse: «di tipo sociologico, volto cioè a riscontrare [...] l'adesione più o meno consapevole alla realtà primottocentesca, misurata nei punti alti dello sviluppo politico-culturale e sociale. L'indagine critica mira perciò ad enucleare la "struttura ideologica" di Manzoni dal percorso integrale delle "esperienze personali, della formazione culturale [...] e della situazione storica nella quale si trovava immerso: un'operazione, peraltro, già effettuata da Salinari negli anni Cinquanta e quasi negli stessi termini per F. De Sanctis». Una panoramica generale dei punti di vista sul romanzo tra Otto e Novecento si trova, inoltre, nei saggi raccolti in GIANCARLO VIGORELLI, *Manzoni pro e contro*, Milano, Istituto Propaganda libraria, 1975, oltre che in LUCIANO PARISI, *Come abbiamo letto Manzoni. Interpreti novecenteschi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, che già dall'Introduzione accenna all'annosa diatriba critica: «[...] i dieci capitoli si soffermano sulle domande che nel '900 sono state più frequentemente poste intorno a Manzoni: è stato uno scrittore religioso? Si può parlare di lui come di uno scrittore cattolico, e in che senso? C'erano per lui criteri ultimi che il soggetto morale deve seguire nel momento delle proprie scelte? [...]. Se si pensa a quanto certe esigenze interpretative continuino ad essere sentite, ci si rende conto poi che non è possibile, almeno in Italia, proporre una lettura delle opere di Manzoni senza esserne influenzati»; uno sguardo ai commentatori manzoniani afferenti all'Università Cattolica è offerto, infine, da SIMONA LOMOLINO, nel volume «*Un trasporto uguale a tanta gente diversa*». *La critica manzoniana in Università Cattolica*, Roma, Aracne, 2019.

³ L'intervento di Galimberti, datato al giugno 2019, non riguarda direttamente l'opera manzoniana ma compare in un'intervista rilasciata a Laura Secci per «La Stampa», all'interno della quale il noto filosofo, argomentando genericamente sul fallimento del sistema scolastico contemporaneo, così risponde alla seguente affermazione dell'intervistatrice: «Sul ruolo che la scuola può giocare in un cambio di passo si ritiene pessimista. Secondo lei la scuola non educa». «Come si può pensare di educare i ragazzi a scuola leggendo i *Promessi Sposi*? Un libro il cui messaggio è: la provvidenza fa la storia. Si insegna la passività più totale. Si parla con le parole del cristianesimo puro: "auspicio", "spero". Si insegna che il passato è male, il presente è di redenzione e il futuro di speranza. Ma cosa c'è da sperare? Il futuro non è un tempo che porta rimedio». LAURA SECCI, *Galimberti: La scuola non educa, si insegna che è la provvidenza a fare la storia*, «La Stampa», 4 giugno 2019 <https://www.lastampa.it/asti/2019/06/04/news/galimberti-la-scuola-non-educa-si-insegna-che-e-la-provvidenza-a-fare-la-storia-1.36538308/> (ultimo accesso: 19/01/2022).

passività di fronte alle ingiustizie perpetrate dai potenti verso gli umili, unicamente in favore della speranza finale in un premio ultraterreno.

Secondo una tale linea di pensiero,⁴ Manzoni avrebbe atteso, dunque, a un romanzo che invita l'uomo all'indolenza, a rimettersi unicamente alla Provvidenza divina, a non mobilitarsi in alcun modo per cercare di modificare lo stato delle cose⁵ poiché esso non è umanamente sovvertibile. Estendendo una tale prospettiva al quadro politico-sociale lombardo di metà Ottocento ogni rivolta, moto di indignazione e, allargando ancora il cerchio fino alla contemporaneità,⁶ ogni singola azione umana in reazione a eventi ingiusti o nefasti perderebbe di senso. Eppure, leggendo *I promessi sposi* ci si accorge immediatamente che il romanzo è un continuo invito all'operosità e alla laboriosità. Se la prospettiva mazziniana fosse, dunque, corretta ciò andrebbe a generare un paradosso insolubile. Il nodo da sciogliere diventa, a questo punto, di tipo strettamente semantico: è necessario, insomma, chiarire cosa realmente implichi l'idea di rassegnazione nel mondo cristiano-cattolico. La rassegnazione religiosamente e manzonianamente intesa,⁷ infatti, non consiste affatto

⁴ Tra i detrattori di Manzoni in tal senso va qui sicuramente ricordato anche Alberto Moravia, che in ID., *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 243-275, come ben spiega Betocchi: «parlò di realismo cattolico e assimilò addirittura le intenzioni del Manzoni a quelle degli scrittori sovietici impegnati nella propaganda ideologica: posizione in parte riveduta, ma non contraddetta», Cfr. CARLO BETOCCHI, *Manzoni oggi*, in «L'Approdo», n. 1247 del 21 maggio 1973, poi in «L'Approdo Letterario», 62 (nuova serie), anno XIX, Giugno 1973, p. 106. Moravia, infatti, in cit., p. 246, contestava apertamente proprio: «L'importanza preponderante, eccessiva, massiccia, quasi ossessiva che ha nel romanzo la religione», affermando anche che tale ossessività religiosa, definita ancora in termini spregiativi «ipertrofica, ossessiva» non fosse «per niente corrispondente a una condizione reale della società italiana ed europea dell'Ottocento». Sulla lettura manzoniana di Moravia si vedano anche le pp. 187-208 di SALVATORE SILVANO NIGRO, *La funesta docilità*, cit.; RAFFAELE MANICA, *Moravia e Manzoni*, in «Studium», n. 6, novembre-dicembre 2017, pp. 44-59; PIERANTONIO FRARE, *Il romanzo della speranza. Enzo Noé Girardi studioso di Manzoni*, in «Testo», XLII, 2021, pp. 83-109.

⁵ Un' esaustiva panoramica del pensiero mazziniano in merito al romanzo manzoniano si trova in *Manzoni*, a cura di M. Gorra, che così argomenta: «Francesco Salfi [...] in occasione della prima edizione francese del romanzo ribadiva contro il Manzoni, intercalandola però a fervide lodi, la censura per aver nello stesso tempo “profanato” la storia [...] e “sacrificato il romanzo alla storia”. La giustapposizione dei due elementi si risolve, secondo Salfi, in una grave mancanza di coerenza [...]. Il Mazzini, riprendendo da Londra il discorso sul Manzoni [...] osservava che [...] non nasce da quelle pagine alcuna spinta all'azione, alla lotta; ne nasce un unico insegnamento: “Patria v'è il cielo; le cose terrestri non meritano le vostre attenzioni», MARCELLA GORRA, (a cura di), *Manzoni. Storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1962, pp. 25-28.

⁶ Quanto questa teoria anticristiana *tout court*, oltre che strettamente antimanzoniana, si sia estesa dalla metà del secolo XIX fino alla critica marxista e oltre, è ben spiegato in padre GIOVANNI CAVALCOLI, *La rassegnazione alla volontà di Dio*, in «Libertà e persona. Quotidiano online di cultura e attualità», 24 novembre 2013 (<http://www.libertaepersona.org/wordpress/2013/11/la-rassegnazione-alla-volonta-di-dio/> ultimo accesso: 02/02/2022), che afferma: «Questa polemica contro la rassegnazione e i rassegnati era molto forte, ricordo, negli anni della contestazione marxista seguenti al 1968. Era una polemica anticristiana. L'etica cristiana era accusata di predicare, in nome di illusori compensi celesti, la rassegnazione dei lavoratori oppressi dai soprusi e dallo sfruttamento operati dai padroni. [...] Ma il disprezzo per la rassegnazione finì per diffondersi anche negli ambienti cattolici, dopo che questa espressione era stata usuale anche con termini sinonimi (abbandono, accettazione, pazienza, sopportazione, arrendevolezza e simili) in passato per lungo tempo».

⁷ Per una panoramica completa del pensiero manzoniano sulla cristiana rassegnazione si rimanda anche alle due opere teoriche in cui viene espresso il pensiero dell'autore che sta alla base del romanzo stesso, ovvero le *Osservazioni sulla morale cattolica* e i *Materiali estetici*. Del primo testo si rinvia in particolare alle pp. 240-242 in ID., *Terza edizione dell'autore riveduta e corretta*, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1885: «E, nelle avversità, le consolazioni sono per l'animo umile, che si riconosce degno di soffrire, e prova il senso di gioia che nasce dal consentire alla giustizia. Riandando i suoi falli, le avversità gli appaiono come correzioni d'un Dio che perdonerà, e non come colpi d'una cieca potenza; e cresce in dignità è in purezza perché, a ogni dolore sofferto con rassegnazione, sente cancellarsi alcuna delle macchie che lo deformavano. Che più? arriva fino a amare l'avversità stesse, perché lo rendono conforme all'immagine del Figliolo di Dio?; e in vece di perdersi in vane e deboli querele, rende grazie in circostanze, nelle quali, se fosse abbandonato a sé stesso, non troverebbe che il gemito dell'abbattimento, o il grido della ribellione». Dai

nell'inoperosità e nell'inattività umane, nella resa incondizionata di fronte ai mali del mondo, al contrario: il tipo di accettazione e sottomissione cui Manzoni invita il lettore nei *Promessi sposi* è legato *in primis* all'idea di dover imparare a discernere cosa si può realmente modificare degli eventi nefasti che affliggono l'uomo e cosa, al contrario, resta umanamente ingestibile.⁸ La cristiana rassegnazione elogiata da Manzoni non implica un'idea negativa di resa incondizionata alla Provvidenza divina o ai casi della sorte ma va intesa in una prospettiva totalmente positiva che apre, quindi, proprio alla speranza. Una tale ottica, dunque, non invita all'inerzia *tout court* ma contempla quella presa di coscienza che permette all'uomo di maturare e concepire su quali eventi egli possa intervenire e quali, invece, restino fuori dalla portata del singolo. Il concetto è ben argomentato e storicizzato da padre Giovanni Cavalcoli in un recente articolo:

Rassegnarsi sembra indicare debolezza, [...] colpevole rinuncia a rivendicare o a far valere i propri diritti e a difendersi dall'oppressore [...]. Indubbiamente è importante intendersi sul significato del termine [...]. Rassegnazione viene dal tardo latino [...]. *Resigno* ha il senso di lasciare, permettere, abbandonare, consentire, accettare, rinunciare. Da qui espressioni come "rassegna" [...]. La rassegna implica lo scorrere di diverse cose che poi si lasciano o passano; [...] Così la rassegnazione è un atto per il quale il soggetto cessa da qualcosa, rinuncia a qualcosa o ad intraprendere qualcosa, [...] in quanto già si prevede che non potrà avere successo [...]. La rassegnazione cristiana è anch'essa certo un adattarsi ad una situazione che non possiamo correggere, ma nella pace, basata sulla fede in un Dio che può permettere le sventure, le contrarietà e lo stesso peccato, ma sempre per superiori finalità salvifiche.⁹

Al netto di tali considerazioni si vedano, innanzitutto, *I promessi sposi*: fra Cristoforo, ad esempio, già in apertura di romanzo – pur confidando nella Provvidenza divina – dichiara immediatamente che non abbandonerà la povera Lucia in lacrime ma tenterà di intercedere, come può, in suo favore:

“Non ci abbandonerà, padre?” disse questa, singhiozzando. “Abbandonarvi!” rispose. “E con che faccia potrei io chieder a Dio qualcosa per me, quando v'avessi abbandonata? Voi in questo stato! Voi, ch'Egli mi confida! Non vi perdetevi d'animo: Egli v'assisterà: Egli vede tutto: Egli può servirsi anche d'un uomo da nulla come son io, per confondere un... Vediamo, pensiamo quel che si possa fare”.¹⁰

Francesco de Cristofaro qui avrà a commentare che: «fra Cristoforo dimostra un grande senso di realismo»¹¹ e più oltre, in merito ai suoi propositi di colloquio con don Rodrigo, che: «La virtù tutta secentesca della prudenza consiglia al frate il colloquio personale, il tentativo di una privata conversione del persecutore». ¹² Poco

Materiali estetici, invece, si rinvia al *frammento v* in ID., Milano, I classici Mondadori, pp. 45-46: «Questa vita mortale che il Gentilesimo rappresentava come avente di principio e il fine in sé stessa, il Cristianesimo ce la fa considerare come una vita di preparazione [...]. Questi mali poi oltre che non sono assoluti perché non compiscono il destino di chi gli sopporta, sono anche temperati assai da due virtù che sono de' più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini, la speranza e la rassegnazione che da essa viene».

⁸ La stessa enciclopedia TRECCANI riporta alla voce *Rassegnazione* due distinte definizioni: «rassegnazione s. f. [der. di *rassegnare*]. – 1. non com. Rinuncia a un incarico, a una carica: *r. di un mandato*; *r. delle proprie dimissioni*. 2. Accettazione della volontà altrui anche se contraria alla propria; disposizione dell'animo ad accogliere senza reagire fatti che appaiono inevitabili, indipendenti dal proprio volere: *soffrire, patire con santa, tranquilla, eroica r.*; *attende la morte con cristiana r.*; *è un uomo caparbio e combattivo: la r. non è nel suo carattere.*»

⁹ Padre Giovanni Cavalcoli, cit.

¹⁰ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Milano, BUR, 2015, p. 192.

¹¹ Ivi, p. 193n.

¹² *Ibidem*.

più avanti, infatti, il religioso – che sta elaborando un piano d’attacco fondato sulla persuasione – rimprovererà Renzo e le sue appassionate invettive, non certo sostenendo che non esiste alcuna soluzione pratica per risolvere la situazione ma anzi, accusandolo di «guastar l’opera mia, prima che fosse intrapresa!».¹³ Si noti, inoltre, che a quest’altezza della narrazione Renzo sta proponendosi di raccogliere un gruppo di amici male armati e non usi alla violenza per andare all’assalto di un palazzotto abitato da bravacci della peggior specie già gravati da una serie di non irrilevanti condanne penali. Il pensiero del cappuccino, dunque, non implica mera sottomissione passiva degli umili di fronte ai potenti ma tenta, con successo, di dissuadere Renzo dall’idea di commettere un’azione punitiva ingenua e, inevitabilmente, suicida. Qui il padre Cristoforo è, come altrove nel romanzo, un uomo saggio e in là con gli anni che funge da figura paterna nei confronti di un ragazzo irascibile, nel quale riconosce la sua stessa indole passionale di gioventù¹⁴ e che cerca di evitare una tragica – e prevedibile – fine per il proprio pupillo: «Ebbene: prometti che non affronterai, che non provocherai nessuno, che ti lascerai guidar da me».¹⁵ Già Luigi Russo in merito a questa scena ebbe a commentare – in particolar modo riguardo l’affermazione del padre Cristoforo: «a metter fuori l’unghie, il debole non ci guadagna» – che:

Queste parole di fra Cristoforo hanno avuto una particolare fortuna o sfortuna nella critica; gli antimanzoniani, estremisti in politica, hanno dato addosso al frate perché comanderebbe la rassegnazione ai deboli. Ci sarebbe dunque adombrato, nella morale del romanzo, il mito di una Italia debole, che deve rassegnarsi alle umiliazioni della sua schiavitù, ai torti dei suoi dominatori. A dire il vero, il romanzo manzoniano è una satira interlineare di ogni forma di tirannide, e questa debolezza di fra Cristoforo a noi sembra un idolo polemico della fantasia degli spiriti estremisti ed intemperanti dell’età del Risorgimento. Nella rassegnazione di fra Cristoforo non c’è una rinuncia negativa, ma una rinuncia, per dir così, positiva, una volontà eroica in ultima analisi, la quale può giungere al martirio. Di tali rinunzie si fa sempre l’eroismo dei forti. Questo frate che predica la remissività davanti ai potenti, sa affrontare poi il lupo nella sua tana e, se china il capo e se ne parte silenzioso per Rimini, sa ritornare poi alla sua battaglia per morire eroicamente al lazzaretto.¹⁶

Il frate, quindi, invita Renzo alla pazienza di fronte alle mire di don Rodrigo verso Lucia¹⁷ ma non per questo lascia che gli eventi procedano in maniera autonoma: se il

¹³ Ivi, p. 195.

¹⁴ Non sarà un caso, infatti, se il giovane in fuga nel bergamasco (capitolo XXVI) cambierà il nome proprio in «Antonio Rivolta» giocando, appunto sul carattere passionale e rivoluzionario e, purtuttavia, innocuo poiché in quel nome Renzo, non abituato a inganni e falsificazioni, nemmeno si riconoscerà: «quando si chiamava: Antonio! le più volte non rispondeva», Ivi, p. 793. In merito al ruolo paterno esercitato dal padre Cristoforo nei confronti di Renzo e Lucia e alla questione della totale assenza di figure genitoriali maschili nei *Promessi sposi* si è discusso a lungo. Cfr. almeno GUIDO BALDI, *L’eden e la storia. Lettura dei Promessi sposi*, Milano, Mursia, 2004, p. 148: «Padre Cristoforo può affermare più recisamente e autorevolmente la sua funzione di guida nei confronti del giovane popolano eccessivamente fiducioso nelle proprie forze e pronto a contrastare con la violenza le angherie dei potenti».

¹⁵ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, cit., p. 196.

¹⁶ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi. Commento critico di Luigi Russo*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 85n.

¹⁷ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, cit., p. 195: «Non rivangare quello che non può servire ad altro che a inquietarti inutilmente». Ancora, al capitolo XXXV, in più di un passaggio il frate richiama Renzo alla cristiana rassegnazione nella ricerca di Lucia: un’impresa non da poco, poiché egli va in cerca di una donna viva in un luogo di morte. Si vedano gli esempi in Ivi, p. 1030: «Cercala con fiducia e ... con rassegnazione. Perché, ricordati che non è poco ciò che tu sei venuto a cerca qui: tu chiedi una persona viva al lazzaretto! [...] Va preparato a fare un sacrificio...»; p. 1028: «tu vai con buona intenzione [...] Dio [...] certamente benedice questa tua perseveranza d’affetto, questa tua fedeltà in volere e in cercare colei ch’Egli t’aveva data»; ancora a p. 1037, il frate invita Renzo a cercare Lucia: «preparato, sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio; a lodar Dio, qualunque sia l’esito delle tue ricerche. E qualunque sia, vieni a darmene notizia; noi lo loderemo insieme».

cappuccino non può cancellare il capriccio di Rodrigo può, però, cercare di parlare al suo cuore, di farlo ragionare insomma. Una scelta tutt'altro che rassegnata, nel senso più ampio e comune del termine.¹⁸ Tale prospettiva non riguarda unicamente il saggio padre Cristoforo. Lo stesso Renzo, nonostante due lunghi anni di peripezie e un'epidemia di peste devastante, mai si rassegna¹⁹ nel suo desiderio di Lucia e continua a cercarla fin dentro al lazzaretto, pur sapendo che ella potrebbe persino essere morta; anch'egli è, dunque – malgrado i numerosi momenti di deviazione dalla retta via dettati dall'inesperienza della gioventù – emblema di una cristiana e positiva sottomissione alla volontà divina che mai chiude le porte alla speranza.

Tutti i personaggi del romanzo, salvo rare eccezioni, rispondono a un tale modello di rassegnazione. Si veda in tal senso anche – e soprattutto – la figura di Lucia che, prigioniera dell'innominato, se non può certamente tentar la fuga da un castello occupato in massima parte da spietati assassini, può però combattere con le uniche armi che ha disposizione: quelle della fede certamente ma che, nel suo caso, vengono accompagnate da parole di persuasione nei confronti del proprio persecutore. È la celebre preghiera «Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!». Una tale implorazione in Lucia non è fine a sé stessa ma viene accompagnata da «una certa sicurezza dell'indegnazione disperata»²⁰ e da ben sette richieste consecutive di essere liberata:²¹ tutt'altro che un personaggio rassegnato alla propria sorte e totalmente abbandonatosi nelle mani di Dio. Lucia tenta in ogni modo di convincere il suo aguzzino a liberarla immediatamente e condurla in una chiesa o dalla madre, sin dal primo segno di incertezza ch'ella scorge nell'innominato «rianimata dal vedere una cert'aria d'esitazione nel viso e nel contegno del suo tiranno».²² È evidente – anche

¹⁸ Sulla figura morale di padre Cristoforo, quale «personaggio in cui forse Manzoni, lo volesse o no, trasferiva, più che negli altri, il suo stesso sentimento religioso» (p. 28) e nel quale «si fa luogo un cristianesimo più “umile”, che è quanto dire più aderente alla natura dell'uomo» (p. 35) cfr. DOMENICO CONSOLI, *La “misura” di padre Cristoforo*, in «Critica Letteraria», Anno II, Fasc. I, n. 2, 1974, pp. 27-47. Per di più, anche a livello strettamente onomastico, “Cristoforo” altri non è che il «portatore di Cristo» - il frate porta con sé non solo il messaggio cristiano e la «vita di continua espiazione e di assidua testimonianza» ma anche e soprattutto il concetto di cristiana rassegnazione intesa come la volontà di arrendersi unicamente a ciò che oggettivamente e razionalmente non è modificabile – e, come, lo stesso Perotti avrà a commentare in merito «il Manzoni non avrebbe potuto trovare nome più adatto». PIER ANGELO PEROTTI, *I nomi dei personaggi nei Promessi sposi*, in «Critica Letteraria», Anno XXV, Fasc. IV, n. 97, 1997, p. 644; sul tema si veda anche GIANFRANCO CONTINI, *Onomastica manzoniana*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1965 p. 3; poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 201-5.

¹⁹ In risposta al concetto di rassegnazione evidentemente frainteso dai mazziniani, cfr. anche le parole di Nigro atte a specificare come «L'intera odissea di Renzo anteriormente al tragitto per gli inferi pestilenziali, tradotta in termini politici, non è che un attraversamento del tema della rivolta [...]. Dalle sirene della ribellione individuale si passa, nei capitoli cittadini, all'esperienza d'eccezione dei tumulti di San Martino», SALVATORE SILVANO NIGRO, *Manzoni*, Bari, Laterza, 1978.

²⁰ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, cit., p. 640.

²¹ Ivi, pp. 641-643: «Mi lasci andare; per carità mi lasci andare! [...] Mi mandi con questa donna a ***, dov'è mia madre. [...] Mi faccia condurre in una chiesa. [...] Cosa le costa dire una parola? [...] Mi liberi, mi liberi [...] Oh, mi liberi ora, subito ... [...] Mi conduca lei in chiesa, que' passi Dio glieli conterà».

²² *Ibidem*. In merito al personaggio di Lucia e alla conversione dell'innominato ben si è espresso ALBERTO CHIARI, *La notte di Lucia*, in «Critica Letteraria», Anno XXIV, Fasc. IV, n. 93, 1996, pp. 85-96 affermando che: «sono parole nuove – le sue – terribili e confortevoli ad un tempo: supplicano e rimproverano; spaventano e assicurano; toccano il cuore e smuovono la coscienza» (p. 88). Il saggio di MARINO BOAGLIO, *Manzoni: il romanzo dell'innominato come modello di conversione*, in «Critica Letteraria», Anno XXVIII, Fasc. II, n. 107, 2000, pp. 263-296, a p. 263 ben indica la vicenda dell'incontro tra i due personaggi come: «breve, ma molto significativa, investita di quei forti valori morali e civili che Manzoni vedeva connessi con ogni vera conversione, a partire ovviamente dalla propria». Ancora su Lucia che (p. 197): «accetta con cristiana rassegnazione le sventure più terribili, convinta che Dio non fa mai soffrire le sue creature se non per ricompensarle con una felicità “più certa e più grande”» si vedano GUIDO BALDI, *I promessi sposi. Progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985 (nello specifico le pp. 196-217) e PAOLO VALESIO che, in *Lucia, ovvero la “reticentia”* nota come la giovane sia «un'eroina reticente: che non vuol dire necessariamente una pallida,

per il lettore meno attento – che la successiva liberazione di Lucia non sarà, quindi, un effetto del suo voto di castità – peraltro sciolto, poi, dal padre Cristoforo proprio perché non ritenuto valido – ma della sua lotta psicologica attraverso la scelta di una serie di parole «che aprono all’innominato la porta della conversione».²³ Non è Dio – in quanto *deus ex machina* – a salvare Lucia: ella si salva, in realtà, confidando, certo, nella Provvidenza divina e nel messaggio cristiano²⁴ che, trasmette in un certo qual modo ad un uomo già psicologicamente minato nella propria coscienza.²⁵

Lucia incarna veramente in misura esemplare il mito “populistico” moderato e cattolico di Manzoni [...]. In primo luogo è spontaneamente buona e *naturaliter* cristiana [...]. Accetta con cristiana rassegnazione le sventure più terribili, convinta che Dio non fa mai soffrire le sue creature se non per ricompensarle con una felicità “più certa e più grande” [...]. Ha orrore della violenza, anche quando è usata in difesa dei propri diritti violati [...]. Lucia possiede poi un’altra fondamentale qualità popolare, la laboriosità.²⁶

una passiva. *Schermirsi*, dopo tutto, è la forma riflessiva di quel verbo che è etimo della parola *scherma*: esso evoca dunque una protezione, un riparo sì – ma un riparo armato, in cui la difensiva è sempre pronta a trapassare in una offensiva» e aggiunge che «un’ombra guerriera viene a profilarsi anche sulla nuova umiltà cristiana dell’Innominato convertito», p. 152; il testo si trova in G. Manetti (a cura di), *Leggere I promessi sposi*, Milano, Bompiani, 1989 (corsivo del testo). Ancora, FRANCO PETRONI, in *L’ideologia e il sistema dei personaggi nel Fermo e Lucia e nei Promessi sposi*, sconfitta la teoria gramsciana secondo cui Lucia non ha «vita interiore e personalità morale profonda» (p. 52) e, anzi, la indica apertamente come «un personaggio ideologico», portavoce dell’ideologia stessa dell’autore (p. 53), in «Allegoria», Anno V, n. 13, 1993, pp. 51-70. A tali inoppugnabili argomentazioni in merito alla figura di Lucia, si aggiungano quelle di GINO TELLINI, *Manzoni*, Roma, Salerno editrice, 2007, p. 185: «Con lei il narratore gioca la carta difficilissima della normalità [...]. È un’elementare ragazza comune [...]. Ma non è passiva, né remissiva, né succube di nessuno». Il tema, infine, è argomentato anche in MATTEO SARNI, *L’Enigma dell’altro. La Bibbia nei Promessi sposi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, in particolare alle pp. 79-162.

²³ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, commentati da Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1953, p. 443n.

²⁴ Quanto i personaggi dei *Promessi sposi* (i due giovani innamorati e il frate cappuccino su tutti) combattano in favore di una realizzazione umana e personale, affidandosi alla forza della fede, è un argomento già ampiamente trattato dalla critica, sul quale ci si soffermerà qui solo in parte. La visione, in tal senso, plaudente al pensiero manzoniano sulla Provvidenza legata al concetto di cristiana rassegnazione si trova, ad esempio in GIORGIO PETROCCHI, *Intorno ai Promessi sposi: rapporti e dimensioni*, in «Paragone», Anno XX; n. 236, ottobre 1969, pp. 74-90 (nello specifico si rimanda alle pp. 82-88 incentrate proprio su Lucia, Renzo e fra Cristoforo). Quanto alla morale manzoniana evidenziata all’interno del romanzo così afferma, invece, Faucci: «[...] Manzoni è cristiano, crede in un Dio provvidente nel significato non naturalistico della religione rivelata. La storia, se ha un senso, deve averlo rispetto agli uomini come coscienti e responsabili, non come “genere” di esseri viventi [...] Questo modo di considerare i fatti storici, trasferito nella prospettiva risorgimentale dell’unificazione italiana, doveva dare ragionevolmente luogo al rilievo non di un piccolo segno di giustizia ma [...] ad una sorta di trionfo di essa. Un popolo che si solleva alla dignità di nazione era un grande fatto morale», DARIO FAUCCI, *Manzoni storico, il suo cattolicesimo liberale e l’impronta vichiana*, in «Paragone», Anno XXIV, n. 286, dicembre 1973, pp. 71-72. Inoltre, GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, in *La letteratura come fine: le “moralì” dei Promessi sposi*, in «Critica Letteraria» Anno XII, Fasc., II; n. 43, 1984, pp. 219-238 ben spiega alle pp. 224s. come la morale di don Abbondio, secondo il quale la peste sarebbe la scopa della Provvidenza divina, non possa ricondursi al pensiero dell’autore: «L’attribuzione a don Abbondio di tale apologia della provvidenza significa che il romanzo non ha assolutamente da essere letto in tale chiave. È una delle tante risposte manzoniane alle obiezioni che possono venire avanzate nei confronti della sua opera [...]. Se la Provvidenza opera nel romanzo, è certamente in modo meno volgare e grossolano: e, a conclusione della tirata di don Abbondio, tocca a Renzo suggerirlo. Sì, la Provvidenza ha se mai operato perché Renzo arrivasse a quel culmine dell’elevazione spirituale del cristiano che è il perdonare “di cuore” ai propri nemici, non perché don Abbondio possa senza rischio sposare Renzo e Lucia».

²⁵ Ancora Boaglio in *ivi*, p. 272 evidenzia come la figura dell’innominato vada a rappresentare chiaramente «l’età della crisi, del non più rinviabile confronto con la propria coscienza [...] si possono bensì vincere e sconfiggere gli uomini, gli altri, ma non se stessi, non l’improvvisa paura della morte».

²⁶ GUIDO BALDI, *I promessi sposi progetto di società e mito*, Milano, Mursia, 1985, pp. 197-198. Una ripresa dei temi della laboriosità unita alla cristiana rassegnazione in Lucia si trova, inoltre, anche in ID., *L’eden e la storia. Lettura dei Promessi sposi*, Milano, Mursia, 2004, pp. 232-233.

Eppure, si diceva, non tutti i personaggi del romanzo riescono a conciliare gli opposti, a comprendere a fondo e mettere in pratica il concetto di cristiana rassegnazione; si veda in tal senso l'esempio della Monaca di Monza che, combattendo invano contro un evento che non può in alcun modo modificare – ovvero la propria monacazione, già irrimediabilmente stabilita prima della sua stessa nascita – non si arrenderà neanche di fronte all'inevitabile sconfitta: «Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta, comunque lo fosse divenuta. Ma l'infelice si dibatteva invece sotto il giogo, e così ne sentiva più forte il peso e le scosse».²⁷

Una tale predisposizione d'animo, per Manzoni, non può che generare a cascata una serie di scelte nefaste che condurranno la giovane prima all'adulterio e poi al delitto.

Gertrude [...] è continuamente impigliata [...]; ha ricevuto una religione «privata della sua essenza», cioè ridotta a «una larva come le altre» (PS, IX), non riesce a prendere coscienza della possibilità che le è offerta di mutare una questione che non aveva potuto risolvere e continua a dibattersi nel medesimo tipo di opposizione (il suo comportamento in convento è tipicamente soggetto a mutamenti di volontà di umore che sono il corrispettivo del trapasso da un campo semantico all'atro: cioè, da quello del sì a quello del no).²⁸

2. Uscendo dalla finzione romanzesca dei *Promessi sposi* si vedrà che anche la triste vicenda di Guglielmo Piazza e Gian Giacomo Mora, narrata nella *Storia della Colonna Infame*, conduce il lettore a rivedere il concetto di rassegnazione estrapolandolo dal banale significato di “resa incondizionata ai potenti e al male del mondo”. I due protagonisti, consci del fatto che i giudici «non cercavano una verità, ma volevano una confessione»²⁹ finiscono per combattere come possono, con lo stesso «coraggio disperato»³⁰ che aveva mosso l'immaginaria – ma verosimile – Lucia di fronte all'innominato. Piazza e Mora, fino alla fine, tentano di far valere le proprie ragioni di fronte ai giudici e all'illecita tortura subita ma devono arrendersi all'evidenza dei fatti: e cioè che non vi è, per loro, alcuna possibilità di salvezza. Manzoni spiega chiaramente «fino a che punto la smania di condannare gli [i giudici] avesse privati della facoltà di riflettere [...] riuscivan que' giudici, non solo a fare atrocemente morir degl'innocenti, ma, per quanto dipendeva da loro, a farli morir colpevoli».³¹ Ai due disgraziati non resta che accettare la condanna – ingiusta, deplorabile, atroce – continuando comunque a protestare a gran voce la loro innocenza: «Nelle difese del Padilla, si trovano, ed è un sollievo, le proteste che fecero della loro e dell'altrui innocenza, appena furono affatto certi di dover morire, e di non dover più rispondere».³² Consci della loro totale estraneità ai fatti, strenuamente dichiarata fino all'ultimo istante, Piazza e Mora non solo chiedono la

²⁷ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, cit., p. 366-367.

²⁸ PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., p. 188.

²⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, in *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, cit., p. 1163.

³⁰ Ivi, p. 1165.

³¹ Ivi, p. 1222.

³² Ivi, p. 1227.

confessione ma fanno «stendere dai religiosi che gli assistevano una ritrattazione formale di tutte l' accuse che la speranza o il dolore gli avevano estorte»³³ e solo a quel punto – cioè dopo aver lasciato ai posteri traccia dell'ingiustizia subita e ferma dichiarazione della loro assoluta e totale innocenza – essi «sopportarono quel lungo supplizio, quella serie e varietà di supplizi, con una forza che, in uomini vinti tante volte dal timor della morte e del dolore [...] non si saprebbe intendere, se non si sapesse che fu rassegnazione: quel dono che, nell'ingiustizia degli uomini, fa veder la giustizia di Dio».³⁴ Manzoni mostra qui molto chiaramente la propria posizione in merito alla questione: la rassegnazione di Piazza e Mora mai li conduce alla passiva accettazione di ciò che accade; essi si arrendono unicamente di fronte a ciò che non possono mutare – ovvero la condanna del tribunale – ma lasciano ai giudici e ai posteri ferma testimonianza della propria incontestabile innocenza; se così non fosse, d'altro canto – cioè se i due si fossero rassegnati da subito a morire senza combattere e senza lasciare un segno tangibile della loro storia alle generazioni future – lo stesso Manzoni non avrebbe avuto alcun valido motivo per riportarne le tribolazioni a distanza di due secoli dai fatti. La disperazione di Piazza e Mora³⁵ infonde coraggio e permette loro di continuare a perorare la propria causa poiché la speranza non si perde *in toto*, al contrario: il coraggio del disperato, inteso come colui che non ha più nulla da perdere poiché ha preso atto di ciò che non può in alcun modo modificare – la condanna a morte nel caso storico, il rapimento in quello romanzesco – apre la speranza alla possibilità di un futuro migliore se non per sé stessi, almeno per gli altri: i figli degli imputati e i posteri in generale nella *Colonna Infame*, l'innominato e le sue nascenti inclinazioni al bene nei *Promessi sposi*.³⁶

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, pp. 1228-1229.

³⁵ Sulla delazione di Piazza, di fronte ad una falsa e tendenziosa promessa di impunità – tema che parzialmente esula da questo specifico discorso, ma che vi si può ricollegare in merito ad una mancata rassegnazione in senso cristiano del condannato, che a sua volta condanna un altro innocente – cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Introduzione* a ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, Milano, Bompiani, 1985, pp. III – XIV che così conclude: «E per finire nella più bruciante attualità – di fronte alle leggi sul terrorismo e alla semi-impunità [...] – si rileggano, del terzo capitolo, le considerazioni che il Manzoni muove riguardo alla promessa di impunità al Piazza [...] ed era quella dell'impunità promessa, che più della tortura poté convincere il Piazza ad accusare falsamente, ad associare ad altri, come lui innocenti, al suo atroce destino». In merito alla *Colonna Infame* si veda anche RINO CAPUTO, *La Colonna Infame tra Fermo e Lucia e I promessi sposi*, in AA. VV., *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 337-362; EZIO RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 201: «È implacabile, però, la sopravvivenza dei fatti [...]. Si tratta di poter continuare a credere nella natura umana, riconoscendo la drammaticità dell'errore»; ANDREA CAMILLERI, TULLIO DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 59-61; QUINTO MARINI, *La Storia della Colonna Infame. Appunti per una nuova lettura*, in Aa. Vv. *Incontri Ingauni. I classici della letteratura italiana, Manzoni*, Atti del convegno 22-23 novembre 2013, Albenga, Il Capitello, Torino, 2014, pp. 81-101.

³⁶ D'altro canto lo stesso Leonardo Sciascia, nella *Nota* alla *Colonna Infame*, Palermo, Sellerio, 1981: «invitava a riconsiderare il romanzo di Renzo e Lucia dopo aver letto la *Storia della Colonna Infame*. E in effetti la lettura a ritroso porta a scoprire che la scienza civile, l'antropologia giuridica che nella *Colonna* intende conciliare cristianamente diritto e natura creata e voluta da Dio, è in filigrana dentro la storia accidentata dei Promessi» SALVATORE SILVANO NIGRO, *La funesta docilità*, cit., p. 16; quanto alla lettura sciasciana della *Colonna* si vedano, dello stesso volume anche le pp. 129-138.

3. Orientando, a questo punto, la prospettiva sull'esperienza del Lager testimoniata da Levi diviene necessario chiedersi se sia possibile attribuire ad un autore di origini ebraiche, dichiaratamente ateo, pur tanto attento al mondo cristiano-cattolico e legato alla narrativa manzoniana,³⁷ un pensiero fondato sullo stesso concetto di cristiana rassegnazione. All'interno della celebre conversazione con Giovanni Tesio, alla domanda: «Ma tu di fronte ai cedimenti come reagisci?» seguirà l'immediata risposta dello scrittore torinese: «Cerco di combattere con i miei mezzi, ma ... [...]. In un periodo diverso darei risposte diverse».³⁸ Una prospettiva che, allargata all'esperienza concentrazionaria vissuta dall'autore, appare già da queste prime parole non del tutto distante da quella proposta da Manzoni. In Lager Levi, innanzitutto, non tenta mai la fuga e delle motivazioni di una tale scelta argomenta egli stesso all'interno dell'*Appendice a Se questo è un uomo*:³⁹

C'erano prigionieri che fuggivano dai Lager? Come mai non sono avvenute ribellioni di massa? Queste sono fra le domande che mi vengono rivolte più di frequente, e perciò esse devono nascere da qualche curiosità o esigenza particolarmente importante. La mia interpretazione è ottimistica: i giovani di oggi sentono la libertà come un bene a cui non si può in alcun caso rinunciare, e perciò, per loro, l'idea della prigionia è legata immediatamente all'idea della fuga o della rivolta. Del resto, è vero che secondo i codici militari di molti paesi il prigioniero di

³⁷ Quanto al legame strettissimo che intercorre tra Levi e Manzoni cfr., in particolare, MIRNA CICONI, *Un'amicizia asimmetrica e feconda: Levi e Manzoni*, in *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*, a cura di L. Dei, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 63-70; ANDREA RONDINI, *Manzoni e Primo Levi*, in «Testo», LX, 2010, 2, pp. 49-86; DOMENICO DE ROBERTIS, *Il personaggio e il suo autore*, in ID. *Gli studi manzoniani*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Cesati, 2014; nello specifico si veda la nota di p. 216 all'interno della quale, partendo da un passaggio de *La Tregua*, calcato su *PS XXXIV e XVIII*, così argomenta il critico: «non dirò che Manzoni gli abbia messo le parole in bocca; ma l'operazione di collegamento del narratore secondario è significativa [...]. Aggiungo ora che l'esempio dell'episodio di Cecilia e il ricordo del "turpe monatto" tornano, e dunque mordevano dentro [...] ne veramente ultimo suo libro *I sommersi e i salvati*»; MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 259: «Da queste ultime [le note inserite da Levi nelle edizioni scolastiche dei suoi libri] si ha la conferma di uno spostamento nei rinvii testuali e nelle fonti da Dante a Manzoni. Nelle note Levi dimostra di giocare consapevolmente con i riferimenti intertestuali di libro in libro, con sempre maggior scioltezza e humour»; all'interno del volume di Belpoliti i rimandi al modello manzoniano sono numerosi, si veda, ad esempio, ancora su *I sommersi e i salvati* a p. 301: «Manzoni è il modello di questo libro, non solo il narratore, ma anche il Manzoni teorico e moralista» e a p. 124: «Il problema del Lager è semmai quello della colpevolezza di tutti; è la questione della zona grigia, e per affrontarla lo scrittore torinese ricorre [...] a una citazione di Manzoni, autore di cui si serve per definire con efficacia il complesso rapporto tra carnefici e vittime nel Lager: "I provocatori, i sovrachiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano l'animo degli offesi [...]. Ma subito aggiunge: "La condizione di offeso non esclude la colpa, e spesso questa è obiettivamente grave, ma non conosco tribunale umano a cui delegarne la misura". Il problema che evoca è semmai quello dell'incommensurabile», commento ripreso alle pp. 202 e 506, 513, 516 sul medesimo tema, a indicare quanto il problema del male e della colpevolezza dei carnefici – e, in un certo qual modo, anche della reazione umana alla consapevolezza del male nel mondo – in Levi siano filtrati costantemente dalle letture manzoniane, pur con una serie di variabili nelle considerazioni finali dettate certamente dalle differenti realtà cronologiche, esperienze biografiche oltre che filosofico - religiose che intercorrono tra i due autori; ancora su *La Tregua* a p. 151, in cui viene citata una nota dello stesso Levi all'edizione scolastica del testo: «è il problema dell'eterno reduce [...] Si pensi anche alle "siepi", al pullulare di erbacce che Renzo Tramaglino trova nel suo orto quando ritorna al paese dopo la lunga avventura nel piano, ed alla profonda rispondenza che la vigna incolta trova nell'animo di Renzo stesso e del lettore», si vedano anche, nel testo, le pp. 321-323 e 570-571 incentrate, nello specifico, sull'umorismo leviano a confronto con quello manzoniano; GIOVANNI TESIO, *Primo Levi: il laboratorio della coscienza*, Novara, Interlinea, 2022, pp. 205-218.

³⁸ PRIMO LEVI, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*, Torino, Einaudi, 2016, p. 72.

³⁹ L'*Appendice a Se questo è un uomo* risale al 1976 e consta di una serie di risposte fornite agli studenti dallo stesso Levi.

guerra è tenuto a cercare di liberarsi in qualsiasi modo [...]. Il concetto dell'evasione come obbligo morale è continuamente ribadito dalla letteratura romantica [...]. Però, purtroppo, questo quadro assomiglia assai poco a quello vero dei campi di concentramento. I prigionieri che tentarono la fuga, per esempio, da Auschwitz, furono poche centinaia, e quelli a cui la fuga riuscì qualche decina. L'evasione era difficile ed estremamente pericolosa: i prigionieri erano indeboliti, oltre che demoralizzati [...] avevano i capelli rasi, abiti a strisce subito riconoscibili, scarpe di legno che impedivano un passo rapido e silenzioso; non avevano denaro, e in generale non parlavano il polacco, che era la lingua locale, né avevano contatti nella zona, che del resto neppure conoscevano geograficamente. Inoltre, a reprimere le fughe, si adottavano rappresaglie feroci [...]. Anche fuori dei Lager le lotte raramente vengono condotte dai sottoproletari. Gli "stracci" non si ribellano [...]. Ci si può domandare perché non si ribellassero i prigionieri appena scesi dai treni [...]. Nella maggior parte dei casi, i nuovi arrivi non sapevano a cosa andavano incontro [...]. Stando così le cose, appare assurda ed offensiva l'affermazione che talvolta è stata formulata, che gli ebrei non si siano ribellati per codardia [...]. In conclusione, rimproverare ai prigionieri la mancata ribellione rappresenta [...] un errore di prospettiva storica: significa pretendere da loro una coscienza politica che [...] apparteneva solo ad una élite.⁴⁰

Pur non tentando un'azione razionalmente irrealizzabile, Levi non smette di lavarsi,⁴¹ non rinuncia a sostenere l'esame di chimica⁴² e giunge a rubare persino, quando ciò è possibile e necessario:⁴³ d'altro canto, una delle prime preoccupazioni del giovane chimico entrato nell'inferno concentrazionario sarà proprio quella di imparare il tedesco,⁴⁴ la lingua dei persecutori, al fine di poter cercare di comprendere l'assurdità di ciò che accade e reagire al meglio alla brutalità che lo circonda. Una tale prospettiva rispecchia parzialmente quella dell'immaginaria – ma, lo ribadiamo, verosimile – Lucia manzoniana, materialmente impossibilitata alla fuga dal castello dell'innominato: una giovane fragile, senza denaro e senza conoscenza alcuna dei luoghi in cui è tenuta prigioniera da una banda di esperti pluriomicidi, che non valuta minimamente le possibilità di allontanarsi mediante sotterfugi ma tenta di combattere con le uniche armi che ha a disposizione. Superfluo, invece, l'accostamento

⁴⁰ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 162-165.

⁴¹ Proprio nel testo del 1947 si trova il passaggio che spiega chiaramente l'importanza del mantenimento di una buona igiene personale, che permette di non lasciare il passo alla cruda animalità: «Devo confessarlo: dopo una sola settimana di prigionia, in me l'istinto della pulizia è sparito [...] Ma Steinlauf mi dà sulla voce [...] perché il Lager è una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare; che anche in questo luogo si può sopravvivere, per raccontare, per portare testimonianza; e che per vivere è importante sforzarsi di salvare almeno [...] la forma della civiltà [...]. Una facoltà ci è rimasta, e dobbiamo difenderla con ogni vigore perché è l'ultima: la facoltà di negare il nostro consenso [...] per restare vivi, per non cominciare a morire». PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 35-36.

⁴² Ancora, nella stessa opera, l'autore afferma: «Io so che non sono della stoffa di quelli che resistono, sono troppo civile, penso ancora troppo, mi consumo al lavoro. Ed ora so anche che mi salverò se diventerò Specialista, e diventerò Specialista se supererò un esame di chimica». Ivi, p. 93.

⁴³ «La facoltà umana di scavarsi una nicchia, di secernere un guscio, di erigersi intorno una tenue barriera di difesa, anche in circostanze apparentemente disperate, è stupefacente, e meriterebbe uno studio approfondito». Ivi, p. 50.

⁴⁴ «Noi abbiamo vissuto l'incomunicabilità in modo più radicale [...]. Per noi italiani, l'urto contro la barriera linguistica è avvenuto drammaticamente già prima della deportazione [...]. Il sapere o no il tedesco era uno spartiacque [...]. La maggior parte dei prigionieri che non conoscevano il tedesco, quindi quasi tutti gli italiani, sono morti nei primi dieci-quindici giorni dal loro arrivo [...]. Sapere il tedesco era la vita [...] supplicai uno di loro, un alsaziano, di tenermi un corso privato e accelerato, distribuito in brevi lezioni somministrate sottovoce [...]; lezioni da compensarsi con pane, altra moneta non c'era. Lui accettò, e credo che mai pane fu meglio speso». PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 70-75.

dell'esperienza leviana ai protagonisti della *Colonna Infame* – personaggi storici – tenuti in ostaggio direttamente dal governo, per i quali l'idea di una fuga non sarebbe stata minimamente considerabile. Anche Levi, come Lucia e gli sventurati capri espiatori milanesi del secolo Decimosettimo, però, non si arrende alle avversità che gli si presentano e impara presto a discernere cosa sia effettivamente modificabile nella realtà violenta, capovolta e incomprensibile che lo circonda e cosa, invece, resti al di fuori della propria portata. Ciò gli permette di combattere vantaggiosamente – al contrario di quanto nel romanzo manzoniano si era verificato nel caso di Gertrude e come nell'esperienza del Lager sarà per i tanti “sommersi” – e unicamente in funzione della propria sopravvivenza; come ben spiega Di Meo: «Il lager, [...], viene indagato da Levi dal punto di vista *altro* col quale egli aveva più consuetudine; forse l'unico allora a sua disposizione, quello cioè di considerarlo una “gigantesca esperienza biologica e sociale”, in cui verificare la distinzione fra quanto c'è d'innato e quanto di storico-sociale nell'esistenza umana».⁴⁵ La centralità del lavoro come base fondante per la vita dell'uomo, nell'opera intera di Levi e sin dalla sua prima gioventù, è un dettaglio a lungo analizzato dalla critica contemporanea.⁴⁶ Più volte, all'interno dei due testi dedicati alla deportazione nel Lager nazista di Auschwitz e in molteplici racconti,⁴⁷ egli narra di come proprio l'operosità, il non cedere all'inedia, il lavoro di chimico e spesso anche il continuo muoversi nel campo del furto e della vendita al mercato nero di oggetti di varia natura – unitamente, certo, alla sorte

⁴⁵ ANTONIO DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 122-123.

⁴⁶ Sulla centralità del lavoro come parte fondante dell'umana essenza si veda il testo cardine dell'autore in tal senso: *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 1978. Un esempio dell'importanza di quest'opera si trova nell'intervista concessa a «La Stampa» nello stesso anno (il 13 gennaio) e riportata in G. POLI, G. CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, pp. 120-121: «- Il tema centrale del suo libro [*La chiave a stella*, nda] è il rapporto tra l'uomo e il lavoro. Recentemente Sciascia ha scritto: “Lavoro è il fare le cose che non piace fare”. Che pensa di questa definizione? – Può essere sottoscritta come affermazione molto generale. Sciascia fa un lavoro che gli piace, quando fa lo scrittore. Nel mio caso, e anche per il personaggio di Faussone, lavoro è fare proprio ciò che piace. Naturalmente senza idealizzare troppo: i momenti in cui preferiremmo fare altro sono inevitabili».

⁴⁷ All'interno della raccolta *Il sistema periodico*, ad esempio, si trova il racconto intitolato *Cerio* nel quale Levi narra di come, mosso da puro istinto di sopravvivenza legato alla fame – dopo aver inutilmente tentato di fabbricare chimicamente cibo da scambiare con pane – egli abbia iniziato a rubare ferro cerio e tagliarlo di nascosto insieme ad Alberto per poi rivenderlo alla fabbrica di accendini di Auschwitz; in *Lilit e altri racconti* si trovano numerose testimonianze di Lager, spesso incentrate su momenti dedicati al lavoro, come *Un discepolo*, o all'azione mirata alla sopravvivenza fisica e mentale, come *Il nostro sigillo* – che narra di Wolf e della sua passione per la musica, che incanta l'intero campo nazista –; nella stessa raccolta, *Lo zingaro* illustra il momento della stesura di lettere da inviare a casa – lettere che, come è ovvio, non arriveranno mai – ma che concedono ancora un barlume di speranza anche al compagno analfabeta di Levi. Infine, anche all'interno della raccolta intitolata *L'ultimo Natale di guerra*, si trovano racconti incentrati sull'esperienza carceraria dell'autore e, di rimando, sul potere salvifico dell'operosità. *Auschwitz città tranquilla*, ad esempio, mostra, a specchio, l'esperienza concentrazionaria di Levi paragonata con quella di un collega libero, un tedesco di nome Mertens; *L'ultimo Natale di guerra* spiega come, proprio grazie al lavoro e ai contatti – pur illegali – che esso permette di intrattenere con l'esterno si possano reperire informazioni utili; *Pipetta da guerra*, infine, dimostra l'impatto delle piccole cose sulla macrostoria spiegando come Levi, ammalandosi casualmente di scarlattina durante un tentativo di furto, abbia salva la vita all'arrivo dell'Armata Rossa. Tutti i racconti qui menzionati si trovano raccolti in PRIMO LEVI, *Tutti i racconti*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2005, rispettivamente alle pp. 489-496, 601-605, 606-609, 610-614, 821-825, 826-834 e 844-848. Sul tema del Lager si vedano anche, insieme ai già menzionati ID., *Se questo è uomo e I sommersi e i salvati*, cit., anche ID., *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986, con Leonardo De Benedetti*, Torino, Einaudi, 2015; ID., *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV 1963-1986*, Venezia, Marsilio, 2016.

favorevole – gli abbiano salvato la vita. Se, dunque, a muovere i personaggi nei *Promessi sposi* e nella *Colonna Infame* è la cristiana rassegnazione – che permette di confidare nella benevolenza del divino – è evidente che una tale formula, per Levi, non risulterebbe altrettanto valida. L'autore torinese sembra più incline, per contro, alla rassegnazione di matrice stoica⁴⁸ che – non a caso – molto ha in comune con quella cristiana. Così, infatti, ne argomenta lo stesso padre Cavalcoli all'interno del saggio già menzionato:

Il principio stoico è bene espresso dal detto comune “occorre fare di necessità virtù”. In base a questo principio, gli stoici sapevano restar sereni e pazienti anche nelle avversità, dietro alle quali ammettevano la legge di un misterioso Logos divino supremo, ignoto all'uomo e a volte anche agli dèi. [...] La rassegnazione cristiana è anch'essa certo un adattarsi ad una situazione che non possiamo correggere, ma nella pace, basata sulla fede in un Dio che può permettere le sventure, le contrarietà e lo stesso peccato, ma sempre per superiori finalità salvifiche. [...] Da qui la differenza tra rassegnazione stoica e quella cristiana: che lo stoico accoglie una necessità indipendente da prospettive di salvezza, in quanto nello stoicismo l'individualità del saggio è destinata a dissolversi nella Razionalità del Tutto, mentre nel cristianesimo il fedele salva il proprio io liberamente, nella vita eterna dopo la morte ed accoglie l'atto d'amore di un Dio che lo conduce alla salvezza. [...].⁴⁹

Anche Primo Levi di fronte alla brutalità del Lager sembra, insomma, se non da cristiano quantomeno da stoico, rassegnarsi a ciò che non può modificare, combattendo comunque come può per la propria sopravvivenza e – soprattutto – tramandando ai posteri (oltre che testimoniando ai contemporanei) ciò che egli stesso ha vissuto in prima persona, nella speranza che una tale barbarie non abbia a ripetersi. «In definitiva, le strategie di scrittura dell'esperienza leviana sono un compendio della tenace volontà di capire [...] l'esperienza concentrazionaria diventa in Levi qualcosa di ancor più trasversale che il “buco nero” della sua storia individuale».⁵⁰

⁴⁸La filosofia stoica non è nuova al pensiero di Levi e non soltanto in relazione al concetto di rassegnazione; si pensi alla centralità dell'ilozoismo, dottrina già propria della filosofia stoica, appunto, che considera il principio della vita come intrinseco alla materia e che in Levi, esperto chimico, diventa animazione stessa della materia inerte e finanche *pietas* nei confronti di quella stessa inanimata e pur tuttavia animabile, materia. Sul tema cfr. E. MATTIODA, *L'ordine del mondo. Saggio su Primo Levi*, Napoli, 1998, p. 51: «Come pochi altri, Primo Levi ha tentato di trovare delle spiegazioni razionali alle concretizzazioni dell'impresa vissuta. Oltre al simbolo del centauro, che Levi erige a propria impresa, uno dei procedimenti messi in atto di frequente è la corrispondenza tra uomo e composti chimici o – a l'inverso – tra composti organici (il mondo vegetale soprattutto) e inorganici e l'uomo. Queste corrispondenze non conducono a una visione antropomorfa della natura ma, piuttosto, ad una concezione ilozoistica che coinvolge non solo la materia animata, ma anche le costruzioni dell'uomo e il suo mondo psichico». Sull'argomento si veda anche STEFANO BARTEZZAGHI, *Una telefonata con Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2012, nello specifico la p. 30 sul binomio *mater/materia* e GIUSEPPINA SANTAGOSTINO, *Primo Levi, metamorfosi letterarie del corpo*, Moncalieri, 2004, in particolare il paragrafo *Biologismo e ilozoismo*, di cui si riporta un estratto dalle pp. 28-29: «il tema della convergenza tra mondo animato e mondo inanimato è dominante anche nella maggior parte dei racconti [...]. L'ilozoismo è la soluzione narrativa ricorrente [...]: ciò che Levi narra “si fa quasi corporeo [...] come se l'autore fissasse con tanta ostinazione il proprio contenuto da farlo [...] uscire dalla pagina [...]”. Da parte delle cose inanimate, si verifica l'acquisto progressivo di mobilità e di soffio vitale o addirittura la loro promozione ad esseri viventi».

⁴⁹ Padre GIOVANNI CAVALCOLI, *La rassegnazione alla volontà di Dio*, cit.

⁵⁰ FRANCO BALDASSO, *Figure dell'incomunicabilità nell'opera di Primo Levi*, in «Poetiche», Fascicolo 1, 2007, pp. 41-43.

Levi racconta non solo per sé stesso – come afferma in apertura a *Se questo è un uomo* – ma per trasmettere ciò che ha vissuto alle presenti e future generazioni:

Gran parte dell'opera di Levi è una minuziosa ricerca delle origini, di sé stesso e degli altri, della materia e del sentimento, della scrittura e del linguaggio [...] Nello scrittore torinese domina [...] l'esigenza di restaurare la verità [...]. Primo Levi diviene un simbolo per gli ebrei diasporici, uno dei punti di riferimento di chi si arroga il diritto-dovere di scegliersi una propria collocazione, anche a rischio di suscitare spiacevoli polemiche: religioso o non religioso, filoisraeliano o critico.⁵¹

Non solo il Levi scrittore ma anche il parlatore,⁵² che concede spesso interviste e incontri per argomentare al meglio le sue considerazioni sull'esperienza concentrazionaria e sulla sua personale visione del mondo, persegue un tale obiettivo: «Il mestiere di parlatore è per Levi una necessità dettata da una doppia esigenza: da un lato, c'è la richiesta da parte dei suoi ascoltatori di ricevere spiegazioni [...]; dall'altro è Levi stesso che desidera precisare, spiegarsi meglio, esplicitare le sfumature di ciò che ha scritto».⁵³

4. Il bisogno stesso di scrivere, in entrambi autori – pur certamente motivato da spinte differenti – testimonia una necessità profonda di sperare in un domani migliore; in entrambi i casi la scrittura sembra, perciò, destinata non soltanto ai contemporanei ma anche e soprattutto alle generazioni a venire, in previsione di un mondo meno ingiusto e violento. Narrare, dunque, principalmente per trasmettere consapevolezza agli altri, ragionando «su tempi lunghi» e senza mai 'alzare la voce'.⁵⁴ In ciò Primo Levi e Alessandro Manzoni – autori pur religiosamente tanto distanti – si avvicinano oltremodo nella figura del «filosofo morale».⁵⁵

Già Camon, in merito alla scrittura di Levi si era così espresso: «Levi non gridava, non insultava, non accusava, perché non voleva gridare: voleva molto di più: far gridare. Rinunciava alla propria reazione in cambio della reazione di noi tutti. Ragionava su tempi lunghi. La sua mitezza, la sua dolcezza, il suo sorriso [...] erano le sue armi».⁵⁶ Tempo prima, invece, Ungaretti, argomentando in merito a Manzoni

⁵¹ MASSIMO DINI, STEFANO JESURUM, *Primo Levi. Le opere e i giorni*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 98 e 130.

⁵² Sul tema si vedano, oltre alla già menzionata *Appendice a Se questo è un uomo*, in n.40, PRIMO LEVI, *Intervista con Alfredo Barberis*, «Corriere della Sera», 27 aprile 1972; PRIMO LEVI, TULLIO REGGE, *Dialogo*, Torino, Einaudi, 1984, nello specifico le pp. 59 e ss. in cui l'autore si esprime in prima persona sul proprio ruolo sociale di narratore e testimone, annunciando anche il lavoro in corso su *I sommersi e i salvati* (1986), p. 63.

⁵³ MARCO BELPOLITI, *Io sono un centauro*, introduzione a *Primo Levi, Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, p. VIII.

⁵⁴ Così Camon su Levi, v. n. 56.

⁵⁵ GIUSEPPE VARCHETTA, *Un andare pensando. Primo Levi e la "zona grigia"*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019, p. 25.

⁵⁶ FERDINANDO CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda, 1997, p. 9. Anche Domenico Scarpa, sulla mitezza della scrittura leviana, commenta: «Ciò che il mite desidera è un mondo privo di vincitori e vinti, ma non è un remissivo o un succube: se esiste una causa giusta per cui battersi lo fa fino in fondo. Non accetta invece la lotta di tutti contro tutti con obiettivi di potere. Il mite dunque non è cedevole, ma non è nemmeno rancoroso, vendicativo o risentito [...]. La mitezza è uno slancio empatico verso l'altro, e insieme una luce rivelatrice [...]. Uomo mite, Levi si è trovato

all'interno delle sue *Lezioni brasiliane*, aveva affermato qualcosa di incredibilmente affine: «Manzoni, anche nel rivoltarsi, ha molto garbo. È un uomo che non grida mai [...]. Manzoni non grida, perché quando vede fare il male, il suo primo movimento è di rivolta, al quale [...] succede la pietà».⁵⁷

Manzoni, con la *Colonna Infame*, recupera gli atti di un processo conclusosi due secoli prima; il senso stesso del volerne narrare *ex post* le brutture andrebbe, quindi, forse letto in chiave di – probabilmente tarda, ma di certo non anacronistica – testimonianza. In apertura a *Se questo è un uomo* Levi stesso afferma che il suo bisogno di raccontare nasce «a scopo di liberazione interiore»⁵⁸ eppure, sebbene lo stesso scrittore dichiara una tale esigenza personale a seguito dell'esperienza concentrazionaria, il motore che lo spinge a testimoniare del Lager – anche in seguito e in altre forme – non può risolversi unicamente nel personale bisogno di esorcizzare un trauma pur tanto sconvolgente. Se ciò fosse sufficiente, non avrebbe importanza alcuna, allora, che qualcuno leggesse o meno quella scrittura; né, tantomeno, servirebbe a Levi concedere interviste e partecipare a incontri, soprattutto con i giovani in età scolare, per continuare a spiegarsi al meglio, a testimoniare, a curare la parola e il suo valore.⁵⁹ Sarebbe da ricercare, quindi, anche nella più intima esigenza di dover raccontare tali mostruosità la natura della 'rassegnata speranza' nei due autori: sia Manzoni che Levi avvertono prepotente il bisogno di denunciare le brutture del mondo, certamente entrambi consci che nulla cambierà per mezzo di una testimonianza stesa in fretta (Levi) o tramite un romanzo costato vent'anni di

in una condizione tale da estinguere in lui ogni slancio di mitezza: ma non è stato così. Levi ha trascorso la vita a indagare e narrare con equanimità e senza odio la storia della sua persecuzione e i ritratti dei suoi persecutori [...]. Se mitezza vuol dire lasciar essere l'altro quello che è, si tratta realmente di una potenza, perché illumina l'identità dell'altro sia nel bene che nel male», DOMENICO SCARPA, «Tutta si confessa». *Primo Levi e il grigiore del passato*, in E. Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Franco Angeli, Roma, 2001, pp. 47-48.

⁵⁷ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2001, p. 619.

⁵⁸ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, cit., p. 9.

⁵⁹ Sull'accortezza lessicale e linguistica in Levi si veda GIAN LUIGI BECCARIA, *I «mestieri» di Primo Levi*, Palermo, Sellerio, 2020, di cui si segnalano in particolare le p. 23: «Levi sarebbe stato [...] un ottimo linguista, un sottile studioso di vicende semantiche di parole», 21: «Non c'è libro in cui Levi non apra parentesi linguistiche» e 46: «Voleva che le sue parole fossero sempre "scelte, pesate [...]" e la sintassi del periodo schiarita, anche quando doveva misurarsi con la condizione dell'ignobile: si può dire che tanto più terso era il suo periodo quanto più torbida era la realtà da descrivere [...]. Ha difatti rappresentato il male in modo freddamente netto, senza compiacimento per l'atto crudele, orrendo, ma sempre misurando, pesando le parole». Inoltre, Pierantonio Frare, in ID., *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Novara, Interlinea, 2010, p. 48, porta avanti una teoria legata al peso morale della parola in Manzoni, che ben facilmente si può collegare anche al Levi linguista: «La fiducia nella moralità del linguaggio – e, quindi, nella moralità della letteratura come la intende Manzoni [...] è il conseguente risultato di una riflessione protratta, che era partita da una – pur sempre meritoria, ma certamente meno originale – volontà di fedeltà al vero». La selezione lessicale e la chiarezza espositiva rispondono, dunque, tanto in Manzoni quanto in Levi, a una volontà di restituire ordine al caos soprattutto su un piano etico e morale; entrambi ricorrono a una lingua selezionata, lineare, chiara che possa indagare sui motivi ultimi del Male e dell'ingiustizia, senza che l'autore rischi di cedere alla tentazione dell'odio e della ritorsione rancorosa.

lavorazione (Manzoni), ma ambedue altrettanto fiduciosi nel fatto che le future generazioni possano, almeno in parte, far tesoro di tali atrocità ed evitare di commetterne ancora. Entrambi gli autori vivono appieno il proprio tempo – sono, cioè, perfettamente consapevoli delle rispettive realtà storiche – ed è allora, forse, un errore pensare che essi si rivolgessero esclusivamente ai loro contemporanei. È un’idea fallace, probabilmente, quella di voler inquadrare Levi e Manzoni come autori di un messaggio destinato soltanto alle loro stesse generazioni o a quelle immediatamente successive:⁶⁰ in quel caso, certo, la speranza sarebbe totalmente vana e la rassegnazione – intesa nel senso comune del termine, come sottomissione incondizionata e definitiva rinuncia alla lotta – pronta ad aggredire anche il più inguaribile degli ottimisti. Manzoni e Levi, forse, ragionavano su tempi davvero molto lunghi, più di quelli che i loro contemporanei tendevano ad immaginare: non parlavano soltanto alle loro generazioni – o a quelle già nate e, inevitabilmente, inquadrare nelle brutture del mondo circostante – ma inviavano anche un messaggio forte e deciso a quelle a venire. Carasso, nel commentare *La tregua*, osserverà che:

Non si può lasciare Auschwitz a cuor leggero. La pena, il dolore rimangono; gli innumerevoli lutti ossessionano il racconto. La gioia della liberazione non può essere pura, essendo macchiata dalla “natura insanabile dell’offesa”. Inoltre, la speranza del ritorno alla vita è inseparabile dal riemergere di una nostalgia sepolta fino ad allora [...]. Bisogna ridiventare uomo.⁶¹

Proprio di questo possibile – sia pur faticoso – ritorno all’umanità Levi dovrà e vorrà portare testimonianza ai posteri, oltre che ai contemporanei; e, d’altro canto, già Ferrero notava che: «se Dante è il nume tutelare di *Se questo è un uomo*, l’alta moralità del Manzoni e la sua capacità di comprensione dell’umano nutrono *La tregua*».⁶² *Mutatis mutandis*, quindi, l’esigenza di fondo che sembra muovere il testimone Levi – non solo nella sua prima prova di scrittura ma in tutte le opere testimoniali – appare confrontabile con quella manzoniana esperibile nella lettura della *Colonna Infame*. Manzoni, nel rendere note le inquietanti vicende legate alla terribile sorte di Piazza e Mora vuol fare giustizia, restituire la dignità – anche dopo due secoli – a vite innocenti stroncate dalla pura legge dell’inutile violenza sottomessa alla ragione di Stato. Un filo unico, ancora una volta, sembra legare i due

⁶⁰ Si veda su tutti ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *Il grido di Primo Levi*, in «Nuova Antologia», n. 2163, luglio-settembre 1987, p. 224: «Che cosa possiamo rispondere al lungo grido di Primo Levi? [...]. È la risposta che Primo Levi attende da noi, per quel poco di vita che ci resta, anche se le nostre energie intellettuali e morali sono tanto da meno delle sue: fare nostro il suo grido, e trasmetterlo ai figli e ai nipoti, come un comandamento».

⁶¹ FRANÇOISE CARASSO, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, trad. di D. Napoli, Torino, Einaudi, 2009, p. 79.

⁶² ERNESTO FERRERO, *Primo Levi. La vita, le opere*, Torino, Einaudi, 2007, p. 40. CATERINA FRUSTAGLI, *Primo Levi davanti all’assurdo*, Lucca, Giannasi editore, Tra le righe libri, 2016.

scrittori «che attraversano la storia non passeggiandovi dentro con agio ma quasi combattendo con essa; li accomunano [...] la coscienza di un importante messaggio da inviare, la necessità di prendere la parola “per conto terzi”». ⁶³

In entrambi gli autori le speranze, quelle effettivamente concretizzabili e cioè dettate dalla rassegnazione (cristiana o stoica che sia), accesi nei personaggi – reali o immaginari– vengono, infine, realizzate. Che l’intercessione sia divina, sovrumana o in qualche modo semplicemente dettata dal Logos o, finanche, dalla mera casualità, Lucia riesce a ricongiungersi ad Agnese e a Renzo; Piazza e Mora vedono realizzarsi la loro ultima speranza⁶⁴ riposta nel fatto che i posteri – venuti a conoscenza delle loro vicende – li scagionino dall’accusa infamante di essere untori e assassini; Primo Levi, infine, sopravvive al campo di concentramento – senza perdere la propria umanità – e riesce a tornare a casa.

L’idea che il presente non sia un tempo da combattere e che il futuro non porti rimedio è, come si è visto, incredibilmente lontana tanto dalla visione religiosa manzoniana, quanto da quella atea e stoica del chimico torinese:

Decidere se rassegnarsi o non rassegnarsi è questione di prudenza e di saggezza. Può essere conveniente in certe circostanze rassegnarsi, ma se sopraggiungono circostanze favorevoli, potrà essere bene non rassegnarsi e combattere. Il presente stato di natura decaduta richiede inevitabilmente prima o poi la virtù della rassegnazione, ma non dobbiamo rassegnarci a questo stato come se fosse eterno: dobbiamo tenere sì moderatamente alla rassegnazione, ma nella speranza di quella vita futura nella quale ogni forma di rassegnazione avrà perso la sua ragion d’essere. ⁶⁵

Insieme alla corretta idea di rassegnazione, allora, anche la spinta definitiva alla denuncia dei mali del mondo e delle terrene ingiustizie che lega Manzoni a Levi sembra proprio quella di tramandare, ⁶⁶ rendere noto, palesare al mondo esterno che il vaso di Pandora è scoperto sì, da tempo e nulla o nessuno certamente riporrà il coperchio al suo posto in tempi brevi ma che la speranza – che è quindi speranza nel

⁶³ PAOLA RASPADORI, *La storia imprigionata: Manzoni e Levi*, in *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso nazionale dell’Adi, Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005, a cura di E. Menetti e C. Varotti, Bologna, Gedit, 2007, p. 1531.

⁶⁴ Il fatto che Piazza e Mora, cadute le speranze di assoluzione in tribunale confidino, quantomeno, nella riconosciuta innocenza da parte dei posteri, oltre che dei loro parenti più prossimi, è confermato dalla «ritrattazione formale» di tutte le accuse esposta dai due in confessione proprio a conclusione del verdetto di condanna, che sconfessa le intenzioni dei giudici all’atto della sentenza, che riuscivano, con quella condanna «non solo a fare atrocemente morir degl’innocenti, ma, per quanto dipendeva da loro a farli morir colpevoli», ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna Infame*, in *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, cit., p. 1227.

⁶⁵ Padre GIOVANNI CAVALCOLI, *La rassegnazione alla volontà di Dio*, cit.

⁶⁶ Ben lontana, come si è visto, dal (pre)concetto di avvilita rinuncia all’azione, che passa sovente attraverso l’insegnamento scolastico dei due autori, Manzoni *in primis*, come affermato da Galimberti in LAURA SECCI, *Galimberti: La scuola non educa*, cit.

futuro – risieda ancora lì, timidamente accucciata sul fondo, in attesa di tempi migliori e che, allora, i «più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini» altro non sono, se non «la speranza e la rassegnazione che da essa viene».⁶⁷

⁶⁷ALESSANDRO MANZONI, *Materiali estetici*, cit., p. 46.

Chiara Ciardullo

Vedere per diventare visibile
Ipotesi su un'ontologia dello sguardo in Lalla Romano

Lalla Romano è un'artista poliedrica. Tratto caratterizzante del suo stile letterario è il sapiente gioco di intersezione tra parola e visualità; un connubio espressivo che ha generato una produzione del tutto singolare nel panorama letterario italiano e, al tempo stesso, ha permesso un'adeguata considerazione della sua figura in contesti interpretativi finora inediti. Il presente saggio concorre dunque a focalizzare l'attenzione sulla predilezione visuale della scrittrice – esibita dapprima nei romanzi canonici, poi oggettivata nei tardivi romanzi fotografici – che integra l'atto visivo come forma di contestazione al secolare totalitarismo della scrittura e, al contempo, le regala un primato prospettico altrove negato.

Lalla Romano is a multifaceted artist. A characteristic of her literary style is the clever game of intersection between word and visuality. This expressive combination has generated a unique production in the Italian literary panorama and at the same time has proved to be the most distinctive feature of her figure in unusual interpretative contexts. This essay brings attention to the writer's visual predilection – first exhibited in her canonical novels, then objective in her late photographic novels. It is also aimed to integrate the visual act as a form of contestation against the secular totalitarianism of writing and to recognise a prospective primacy denied elsewhere.

1. «Io che guardo, io che racconto»

Anche nelle manifestazioni di amore più ostentate può nascondersi l'insidia del maschilismo. Sebbene Lalla Romano non possa dirsi scrittrice marginalizzata – anzi, ampiamente letta – questo non ci esenta dal proporre riletture che ne arricchiscano il profilo. Alla luce di questa considerazione, non sembrerà ardito problematizzarne l'opera, tentando un ricollocamento della scrittrice cuneese nel panorama letterario italiano. Lo scopo è di smentire, per quanto possibile, alcuni *clichés* che aleggiano attorno alla sua figura, e che tendono a collocarla fuori dalla realtà politica e sociale del suo tempo.

Ad esempio, l'accusa di estraneità alle lotte sociali, e alla causa femminista, mossa alla scrittrice, e continuamente rinfocolata dalla critica, avrebbe trovato pretesto e giustificazione nella presunta colpa di Romano di non «tematizzare esplicitamente la questione della propria identità di “genere”»¹ all'interno delle sue opere. Ma, in questo specifico caso, è proprio nella dimensione privata della scrittura, nella silente rivoluzione dell'auto-narrazione, che la protesta acquista senso e vigore. Anche se

¹Rossana Rossanda, *Materiale di scrittura da una vita femminile*, in «Il manifesto», 12 febbraio 1988, p. II.

Lalla Romano non si è imposta con la stessa esplicita veemenza di scrittrici come Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes, Fausta Cialente, è «con loro [anche] senza tessera».²

In contemporanea, altri giudizi critici hanno posto l'accento sull' 'enigmatico' sperimentalismo della scrittrice.³ Laddove, paradossalmente, proprio l'attenzione alla forma si pone come elemento costitutivo della sua prosa, di cui Romano è sempre attenta a rimarcare il carattere estetico, in osservanza alle leggi pittoriche che presiedono alla sua formazione culturale, e ai caratteri di novità che essa intende veicolare.

Un'attenta valutazione consente di rintracciare le origini del figurativismo, caratteristica principe dell'intera produzione romaniana, nella professione di pittrice svolta per oltre vent'anni. D'altronde, è risaputo che la consacrazione alla narrativa avvenne solo attorno alla metà degli anni Quaranta, coincidendo con il trasferimento della scrittrice a Milano. Possiamo stabilire come data ponte il 1942, anno in cui Pavese le affidò la traduzione dei *Trois Contes* di Flaubert. Ma, se per certi versi, Flaubert fece scoccare la scintilla, è altrettanto vero che la presunta «oggettività flaubertiana dei primi libri della Romano [altro non è che] una sorta di rimozione-travestimento del suo autobiografismo lirico».⁴ In *Una giovinezza inventata* (1979), il suo romanzo più scopertamente autobiografico, è possibile rintracciare i prodromi del bisogno espressivo che abita l'inconscio della scrittrice: «divorai *Combray* con l'angosciosa sensazione che il mio libro l'avesse già scritto Proust».⁵

Abbandonato il mondo della pittura, non senza recriminazioni, Romano impregna la scrittura di visuale,⁶ eleggendo peraltro lo sguardo a strumento conoscitivo di prim'ordine (esemplificativo, in tal senso, l'incipit di *Maria*, suo primo romanzo). Nel corso degli anni Novanta, periodo in cui Antonio Ria scopre un numero ingente di tele dipinte dalla scrittrice, è intervenuto un passaggio significativo nella prospettiva di lettura ed interpretazione dell'opera romaniana, al punto da indurre la stessa scrittrice a ridefinire i confini che, per lungo tempo, avevano separato le due attività, compiendo «il passo definitivo. Riconoscere che la [sua] pittura era "scrittura"».⁷ Se da un lato, la componente visiva è indubbiamente riconducibile al mondo pittorico, dal quale la scrittrice sicuramente eredita quella peculiare propensione all'esercizio dello sguardo, d'altra parte, cercare di spiegarne le implicazioni solo attraverso il richiamo alla pittura, risulta un'operazione fortemente limitativa, che fa scadere l'opera a mero esercizio estetizzante.

² Il riferimento è al titolo del seguente articolo: Lalla Romano, *Sono con loro senza tessera*, in «Il Giorno», 15 dicembre 1973, p. 3.

³ Cfr. L. Romano, *Marte e Marie*, in Ead. *Un sogno del Nord*, in Ead. *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1992, vol. II, p. 1057.

⁴ Giovanni Raboni, *Postfazione* a L. Romano, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1995, p. 244.

⁵ Lalla Romano, *Una giovinezza inventata*, in Ead. *Opere*, op. cit., vol. II, p. 830.

⁶ Il contributo maggiore agli studi sulla cultura visuale viene dallo studioso americano W.J.T Mitchell, teorizzatore del *pictorial turn* in W.J.T Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 84.

⁷ Lalla Romano, *Io e la pittura*, in A. Ria (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 1993, p. 31.

Nella prima fase della sua produzione, inerente ai romanzi autobiografici in prosa, l'utilizzo delle immagini (che qui si rendono parte del tessuto narrativo sotto forma di tematizzazione, citazione, ecfraresi)⁸ va in una duplice direzione: da un lato si attesta come mezzo per inaugurare forme linguistiche ed espressive gravide di novità; dall'altro – mediante l'impiego dello sguardo – consente di «possedere il mondo».⁹ Se partiamo dall'assunto che guardare non è mai neutro, in una società sostanzialmente 'scopofilica', è necessario proporre un *vademecum* che insegni l'arte di indirizzare il potere dello sguardo, e non più solo quello della parola, verso orizzonti etici.

Nel concetto di *sguardo* come strumento di riappropriazione identitaria,¹⁰ mutuato dalla *Visual Culture* in accordo con i *Gender Studies*, risiede il primo atto del processo di riscoperta della soggettività femminile, che mira a condurre la lotta al patriarcato anche nei 'sistemi di visione', attraverso pratiche decostruttive che hanno come scopo una ridefinizione dei parametri e che, nel caso specifico di Lalla Romano, trovano nell'immagine la modalità di riassetto per eccellenza. Sguardo e linguaggio della differenza trovano dimora all'interno del genere autobiografico, scelto come palcoscenico privilegiato per restituire alla memoria individuale una risonanza eterna.

Giulio Ferroni afferma che «dall'orizzonte tutt'altro che lineare e pacifico su cui si costruisce il suo io di donna-scrittrice, la Romano trae la forza per “vedere” in un modo nuovo e inedito».¹¹ Quel 'vedere', se opportunamente contestualizzato, diventa metro di giudizio di elevata statura politica.

Lo sguardo femminile (*Female Gaze*) è un termine/concetto chiave - coniato a partire da un lavoro di Laura Mulvey del 1975-¹² che nasce in ambito cinematografico, in contrapposizione al *male gaze*, inteso come prospettiva dominante. Secondo la critica britannica «le donne [...] stanno nella cultura patriarcale in veste di significanti per l'uomo».¹³

Relegata in una condizione di pura oggettualità, la donna fa capo a un'assegnazione di ruoli prestabilita, nella quale assume la connotazione di «feticcio garante»¹⁴ del fallo. L'incompletezza della soggettività femminile è una condizione che si sviluppa a partire dall'infanzia, quando la bambina prende atto della sua castrazione (che è imperniata sulla presunta invidia del pene), identificandosi con la madre, che è il

⁸Monica Farnetti, *I romanzi di figure di Lalla Romano*, in Ead. *Tutte signore di mio gusto. Profilo di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga, 2008, p. 110.

⁹Vanna Zaccaro, *Romanzo di figure di Lalla Romano: lo sguardo e la scrittura*, in Ead. (a cura di), *Le infinite negoziazioni dell'io*, in P. Zaccaria (a cura di), *Grafie del sé. letterature comparate al femminile*, Atti del Convegno, Bari, Adriatica, 2002, vol. 1, p. 169.

¹⁰Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi, 2002, pp. 257-258.

¹¹Giulio Ferroni, *Parola e immagine, ascolto e sguardo*, in Antonio Ria (a cura di), *Scrivere: «la mia maniera di essere»*, Regione Piemonte, Torino, 2008, p. 9.

¹²Da me consultato nel volume Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in Amelia Jones (a cura di), *Feminism and Visual Culture Reading*, London-New York, Routledge, 2010, pp. 44-53

¹³*Ibid.*, p. 44.

¹⁴Luce Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 89.

modello a partire dal quale essa costruisce la sua identità e dal quale apprende ‘visivamente’ la sua naturale diversità.

Se Freud ritiene che «l'impressione ottica rimane la via attraverso la quale più spesso è risvegliato l'attaccamento libidico»,¹⁵ accordando allo sguardo un potere di prim'ordine nell'elaborazione del desiderio, è chiaro che il recupero della materialità corporea passi, necessariamente, attraverso una riappropriazione dello sguardo, nella consapevolezza che la costruzione identitaria è strettamente connessa alla percezione visiva. In tal senso, la donna può così emanciparsi dalla sua condizione di essere «senza sesso, senza *sguardo*»,¹⁶ e dismettere lo stigma di «seconda posta nel gioco del desiderio maschile».¹⁷

Se «la spettatorialità si costruisce intorno all'opposizione tra donna come immagine e l'uomo portatore di sguardo»,¹⁸ è inderogabile che la donna insorga al *voyeurismo* maschile partendo dalla riappropriazione dell'immagine di sé stessa, generando nuovi parametri interpretativi, che le consentano di ridisegnare una nuova geografia emotiva e fisica. Esemplicativo un passo tratto da *Un sogno del Nord* nel quale Romano, guardando la propria immagine riflessa, riscopre sé stessa, arrivando a possedersi per intero: «avvenne qualcosa di simile a quando ebbi la rivelazione dei miei primi amori [...] Ora l'immagine era la mia».¹⁹

Ne *L'uomo che parlava da solo* (1961) il punto di vista è straordinariamente affidato a un personaggio maschile, privo di identità. Ritengo che questo specifico romanzo mostri una sua coerenza nel rilievo che la scrittrice accorda allo sguardo del protagonista, nel tentativo di attuare una decostruzione del *male gaze*.

Nel corso della narrazione, il protagonista si abbandona a un soliloquio che ha la durata dell'intero romanzo, e che si configura come un'estenuante ricerca di un senso che sfugge. In questo mondo di ossessioni al femminile, il ragionare retrospettivo del protagonista è volto a indagare nelle zone d'ombra del duplice fallimento: un matrimonio distrutto (Nora), una relazione impossibile (Alda).

Che lo sguardo sia il perno del romanzo è chiaro fin dall'incipit, che identifica già il protagonista come beneficiario del privilegio visuale («Tengo gli occhi chiusi, e vedo»)²⁰ Fin dalle prime pagine, nell'incontro *clou* del romanzo con una bambina sconosciuta intenta a scrutarlo, è chiaro il potere che l'atto visivo esercita: «Si è accorta che io la guardo, e senza interrompersi mi guarda, tra i capelli... non posso sopportare (quasi fossi un assassino)».²¹

Il peso dello sguardo della bambina è insostenibile, perché «l'uomo non vuole essere “studiato” [in quanto] desidera mantenere in ombra alcune zone della sua

¹⁵Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti. 1900-1905*, in Id. *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IV, p. 469.

¹⁶Luce Irigaray, *Speculum*, op. cit., p. 90.

¹⁷*Ibidem*

¹⁸Andrea Pinotti–Antonio Somaini, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2008, p. 106.

¹⁹Lalla Romano, *Un sogno del Nord*, in Ead., *Opere*, op. cit., vol. II, pp. 1653-1654.

²⁰Ead., *L'uomo che parlava da solo*, in Ead., op. cit., vol. I, p. 727.

²¹*Ibid*, p. 728.

interiorità».²² Essere giudicato è, infatti, l'ossessione dominante. Quest'episodio rimanda, per logica associativa, a quello in cui viene evocato il ricordo della figlia morta. Lo sguardo che non ha posato sulla figlia, prima che morisse, è lo stesso che ora evita di posare sulla fotografia che la ritrae per paura di dover fare i conti con i morsi della coscienza.

Il rapporto con le due donne-chiave del romanzo è altrettanto rivelatore. Della moglie pensa che non sia in grado di intendere: «Nora non capisce—come tutte le donne—»,²³ e dell'amante non coglie che indizi fuorvianti: «Vedendola avevo pensato: ragazza che prende un cappuccino da sola uguale ragazza onesta».²⁴ Occasionalmente impegnato in relazioni extraconiugali con donne che disprezza, il protagonista instaura con loro un rapporto puramente *voyeuristico*. La sua coscienza di uomo infedele rievoca i tradimenti modificandone i presupposti, per uscire incorrotto da una situazione moralisticamente deprecabile. Il ritratto che ne esce fuori è di un uomo che si concede per gentilezza, per pietà.

Nel corso del romanzo, il matrimonio con Nora e la relazione con Alda si sovrappongono nella mente del protagonista, generando un corto circuito di sentimenti confusi. Mentre il protagonista si confonde, le due donne, senza esserne a conoscenza, vanno nella stessa direzione: cercano di sottrarsi alla violenza del suo sguardo, affrancandosene. In questo rievocare convulso, emerge l'inconcludenza del matrimonio, frutto di convenzioni sociali che egli ha sempre solennemente osservato, e che Nora, a un certo punto, rifiuta, emancipandosi da quella condizione oggettuale. Anche in questo caso, la rivelazione della natura del marito passa attraverso lo sguardo: «Ho vergogna. Nora mi guarda. [...] Ha capito anche lei che sono io?».²⁵ Al contrario, Alda mette in discussione, e contesta, quel mondo appena vi entra. Il confronto sulla religione è particolarmente illuminante: «[...] quando Alda mi ha dichiarato di essere atea sono stato urtato. In una donna questo mi è sempre sembrato volgare».²⁶ Alda è talmente tracotante che lo sguardo del protagonista non può contenerla. Sfuggendo al suo controllo visivo, la donna può così incrinare le sue certezze, nella misura in cui si oppone alla logica del possesso che egli mette in atto. ««[Alda] Ha detto: Alla fine capirai». Ho accettato da lei questo compito»,²⁷ il compito di provare a condurre un'esistenza autentica, svincolata da ogni forma di bieco asservimento a logiche del possesso. Ma il protagonista si è arrovellato inutilmente, non ha saputo vedere, perché si è limitato a guardare superficialmente l'esistenza, come un naufrago allo sbando. Per questo motivo, la lezione che ne deriva è una sola: «Vedere è chiudere gli occhi».

²²Mario Cianfoni, «Man mano che le mie idee si fanno più chiare, i miei sentimenti si fanno più confusi», in Daniel Raffini (a cura di) *Lalla Romano scrittrice*, in «Studium», 115, gen./feb. 2019, 1, p. 43.

²³ Lalla Romano, *L'uomo che parlava da solo*, in op. cit., p. 763.

²⁴ *Ibid.*, p. 805.

²⁵ *Ibid.*, p. 748.

²⁶ *Ibid.*, p. 834.

²⁷ *Ibid.*, p. 751.

Posso chiudere gli occhi e riprendere contatto con la realtà.²⁸

2. «Guardare come scrittura»

L'ultima produzione di Romano è un manifesto tributo all'immagine. La fotografia diventa uno stimolo interpretativo di cui la scrittrice si serve per approdare a scelte stilistiche nuove, nell'ottica di una volontà di sperimentazione linguistica e di attestazione sul piano dei contenuti biografici. In quest'ultima parte di produzione si annoverano i "romanzi" fotografici, pubblicati da Einaudi tra il 1975 e il 2000. Pare che l'occasione narrativa sia stata fornita a Romano dal ritrovamento delle lastre fotografiche paterne, scattate tra il 1904, «anno del matrimonio dei *suoi* genitori»²⁹ e il 1914, «anno fatale».³⁰ Una sorta di ricostruzione filologica dei rapporti che la scrittrice intrattenne con la fotografia ci mostra come ad uno smodato amore giovanile per la pratica fotografica, specchio di una sconfinata ammirazione paterna, la giovane Lalla vi sostituisca una perentoria svalutazione, che verrà poi ampiamente ritrattata nel tempo.

Secondo la schematizzazione di Coglitore, questa produzione rientrerebbe nel novero dei foto-testi più specificamente autobiografici, che utilizzano l'album di famiglia.³¹ Sebbene non le si possa attribuire alcuna paternità, è senz'altro palese il rilievo che le opere fotografiche della scrittrice hanno nell'ambito degli studi sulla cultura visuale, soprattutto per la particolare attenzione che la scrittrice ha riservato al *layout*,³² ma in generale a tutti quegli elementi che caratterizzano i dispositivi foto-testuali (cornici, didascalie, spazi bianchi, sovrapposizioni);³³ ed è senz'altro palese che sia stata pioniera nell'aver trasformato un sottogenere di fotografia (come sono gli album familiari [...]) in un vero e proprio tema/genere letterario».³⁴

Nella *Premessa a Lettura di un'immagine*, la scrittrice dichiara che «le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione».³⁵ Affermazione che comproverebbe un'ipotesi come quella di Coglitore, secondo cui la parte letteraria risulta fortemente subordinata alla fotografia.³⁶ Di conseguenza, alcuni critici hanno letto nell'inversione di ruoli operata dalla scrittrice una volontà di oggettivizzazione che, trascendendo il piano meramente autobiografico, svincolerebbe il significato «dalle

²⁸ *Ibid.*, p. 842.

²⁹ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975, p. IX.

³⁰ *Ibidem*

³¹ Roberta Coglitore, *I dispositivi testuali e autobiografici. Retoriche e verità*, in «Between», IV, 7, Maggio 2014, p. 11.

³² Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 83.

³³ Roberta Coglitore, *I dispositivi testuali e autobiografici*, in op. cit., p. 3.

³⁴ Novella Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in Michele Cometa, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, op. cit., p. 183.

³⁵ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, op. cit., p. IX.

³⁶ Cfr. Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici*, in op. cit., p. 11.

associazioni referenziali proposte da un lettore privilegiato»,³⁷ in questo caso la scrittrice stessa. Innescando «un'interazione dinamica di associazioni discorsive»,³⁸ l'opera rimarrebbe «aperta a letture multiple».³⁹

In un momento storico in cui Roland Barthes organizzava il funerale dell'autore e Umberto Eco sosteneva l'importanza di una cooperazione attiva con il lettore per la costruzione dell'opera, Lalla Romano rivendica una spiccata presenza autoriale, in un'opera che difende un significato inscritto nelle sue dinamiche interne.⁴⁰ In questo senso, se è il Soggetto autoriale a dettare il percorso verso la verità, risulta opinabile quell'osservazione secondo cui «è il lettore a dover “costruire” la storia: se il lettore non compie questo sforzo non esiste una storia»,⁴¹ nella consapevolezza che l'esistenza del racconto sussiste in un a priori autoriale. Romano afferma sì di aver scritto «romanzi di tipo nuovo, che *richiedono* anche la complicità del lettore»,⁴² ma in un'ottica puramente interpretativa. E infatti, egli può arricchire i significati già iscritti nell'opera, ma non è chiamato a completarli.

Ponendo l'attenzione sulle modalità di manifestazione dello sguardo all'interno dei foto-testi marcatamente autobiografici, risulta evidente come una lettura efficace dell'opera debba contemplare la convergenza dei due sguardi protagonisti: lo sguardo della scrittrice che legge il passato attraverso gli occhi di chi l'ha vissuto come presente (il padre-fotografo).⁴³ Non a caso, a conferire linearità e coerenza all'intera produzione della scrittrice è proprio la peculiarità del rapporto che intrattiene con l'Altro da sé, che diventa punto di partenza necessario nell'instancabile processo di affermazione. Pur ergendosi a sovrana del mondo visto/letto, la scrittrice può sostanziare il suo percorso di consapevolezza identitaria passando attraverso lo sguardo dell'altro, cercando in esso le tracce della sua diversità. Al contempo, l'atto visivo subito implica un assoggettamento allo sguardo paterno che, in alcune occasioni, crea addirittura smarrimento nella scrittrice.⁴⁴ Pur riconoscendo una funzionalità al racconto che Roberto Romano ha inteso fornire della figlia attraverso gli scatti, l'intervento verbale della scrittrice si è rivelato imprescindibile, e necessario, ai fini di un ripensamento dell'atto visuale. Rileggere le immagini consente a Romano di proporre un altro punto di vista che la collochi nel tempo e

³⁷Nancy Pedry, *From photographic product to photographic text: Lalla Romano's movement away from ekphrasis*, in «Rivista di studi italiani», a. XIX, n. 2, 2 dicembre 2001, p. 151. [traduzione mia]

³⁸*Ibidem*

³⁹*Ibidem*

⁴⁰Cfr. Lalla Romano, *Il mestiere di scrivere: Vassalli per sé, Eco per tutti*, in «Corriere della sera», 19 luglio 1996, p. 29.

⁴¹Giuliana Picco, *Lalla Romano. Parole e immagini*, in «Bollettino '900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 1, giugno 2001 <https://boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html> [consultato il 18/11/2021].

⁴²Lalla Romano, *Il primo romanzo di immagini*, in Ead., *Opere*, cit., vol. II, p. 1598.

⁴³Cfr. Margherita Di Fazio, *Scrittura e fotografia – Fotografia e scrittura. Due percorsi a confronto*, in Bruna Donatelli (a cura di), *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori editore, 2005, p. 107.

⁴⁴«La macchina fotografica è un simbolo di violenza, di violazione?» Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., p. 143.

nello spazio, nella consapevolezza che «ri-guardare, guardare di nuovo [...] è la maniera migliore, anzi l'unica, per guardare con verità i fatti e le cose».⁴⁵

Sebbene la fotografia rechi in sé un indiscutibile carattere documentario, questi romanzi non mirano affatto a restituire il ritratto di un'epoca storica, quanto piuttosto alla comprensione di un'epoca della vita, in cui è racchiuso il significato della lotta ingaggiata dall'essere umano per esistere nella storia del mondo, per resistere allo scacco del tempo.

È chiaro che la matrice autobiografica demistifichi l'intento di spersonalizzazione.⁴⁶ Nelle didascalie apposte alle fotografie, utilizzate dalla scrittrice come ponte di comunicazione tra foto e testo, le parole utilizzate, tutt'altro che oggettive, forniscono spunti di lettura chiaramente personali. Un chiaro esempio è la foto che ritrae la madre intenta a riposare su uno spuntone di pietra, durante una passeggiata in montagna.⁴⁷ *Punta* dall'immagine, la scrittrice rievoca, con estrema poeticità, il tempo della malattia della madre, inafferrabile agli occhi di quella bambina che, invece, nella consapevolezza della maturità, coglie l'efferatezza di quel male perfino nel sole e nelle rocce. Questa didascalia è un chiaro esempio di come, attraverso l'avvenenza della scrittura, Romano riesca a sottrarre alla fotografia i suoi «tanti usi narcisistici»⁴⁸ per restituirla alla sua più pura e autentica poeticità.

In questo camminare nei ricordi sparpagliati, per affermarsi consapevolmente Soggetto, e per ritrovare un legame autentico con la madre, l'immagine torna a riempirsi di significato, diventando parte integrante del processo di edificazione autobiografica. Esperando la fotografia come un racconto, Romano trasforma i romanzi fotografici (cui si aggiunge *Ritorno a Ponte Stura* e *La Penombra*, anche se in prosa) nella narrazione del tempo dell'infanzia, testimoniando quanto di più sacro esiste al mondo: la memoria. Ed infatti, nella narrativa romaniana lo sguardo volge sempre al passato, referente indiscusso, che «si rivolge in tutte le direzioni del tempo; dal presente illumina il passato e prefigura il futuro».⁴⁹

In un'epoca di certezze frantumate, interrogando la fotografia nel suo carattere resistenziale, la scrittrice può così tramutarla in una vera e propria 'mappa cognitiva', per riscoprirsi integra in un'epoca di schegge.

Appellarsi allo sguardo paterno è anche, e soprattutto, un modo per concedersi l'ultimo incontro con la madre, che le fotografie hanno difeso dall'oblio temporale. Sebbene nei propositi della scrittrice figurasse come obiettivo della ricerca la scoperta «[del]l'uomo [che in quelle fotografie] ha espresso se stesso»,⁵⁰ la figura materna affiora in tutta la sua elegante, e significativa, enigmatica dai meandri dell'inconscio, dissacrando quei propositi. L'idea che Giuseppina Peano, archetipo

⁴⁵ Lalla Romano, *L'eterno presente*, Torino, Einaudi, 1998, p. 4.

⁴⁶ Cfr. Giuliana Picco, in op. cit.

⁴⁷ Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., p. 45.

⁴⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 144.

⁴⁹ Simona Ulivieri – Irene Biemmi (a cura di), *Storie di donne. Autobiografie al femminile e narrazione identitaria*, Milano, Angelo Guerini, 2011, p. 64.

⁵⁰ Lalla Romano, *Premessa a Lettura di un'immagine*, op. cit., p. IX.

amoroso per eccellenza, sia co-protagonista del racconto esistenziale è suffragata da un'affermazione della stessa scrittrice: «nel '60 era morta mia madre: l'anno successivo tornai a Demonte con il solo scopo di ritrovare la sua immagine come doveva essere quando io ero bambina. E in questo le fotografie mi hanno aiutato molto [...]».⁵¹

Nel bisogno di ritrovare la Madre, «Supremo Bene dell'infanzia»,⁵² è racchiuso un significato represso che fa capo a quell'esigenza, tipicamente femminile, di comprensione dell'enigma materno nell'infanzia; ma la riconsiderazione del legame può concretizzarsi soltanto nel momento in cui la figlia riscopre la propria soggettività. Questa maturata consapevolezza consente di ripristinare un rapporto macchiato da logiche patriarcali, e di convertirle in un'alleanza tra donna e donna, tra soggetto e soggetto. È proprio alla Madre che Romano dedica il romanzo sull'infanzia per eccellenza, *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), primo tassello di questo percorso di riscoperta. La scrittura diviene allora il mezzo per compiere un viaggio temporale e percettivo, garantito dall'ecfrasi, che le permette di instaurare una vicinanza corporea con la madre.⁵³ Dal momento che la memoria è per sua natura fallace, la fotografia si propone di colmarne le lacune, nell'*hic et nunc* dell'esperienza visiva, come nell'universo proustiano.

Il romanzo ha una sua specifica partitura interna, che lo suddivide in due momenti: il tempo dell'«ombra» e il tempo della «luce», che corrispondono rispettivamente al tempo del prima e al tempo del dopo. Dal romanzo emerge con chiarezza il fascino che la bambina attribuisce al padre, figura mitica e punto di riferimento, in un primo momento, insostituibile. Il mito paterno si costruisce attraverso l'apprezzamento di qualità prettamente 'virili', ad esempio il coraggio, esibito durante le battute di caccia, che rappresentano, per la bambina, uno scenario favoloso in grado di innescare divagazioni fantastiche, e di creare attorno al padre un alone di fascinoso mistero. In una foto, che ritrae la scrittrice-bambina, è facile leggere i segni di quell'antico *potere*.⁵⁴

Incapace di cogliere il carattere drammatico del conflitto mondiale, nella sua percezione, l'eco della guerra – colta nel suo eroismo – si riverbera nelle 'imprese' da lui condotte sulle montagne del cuneese, con la conseguenza di una sostanziale eroicizzazione della figura paterna, che assurge a modello di perfetta virilità. Anche l'insistenza sulle sue qualità artistiche è il sintomo di una silente glorificazione del

⁵¹Ead., «L'età dell'innocenza», in Giuliana Nuvoli-Antonio Ria (a cura di), *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (2001-2011)*, in «Il Giannone», IX, 18, luglio-dicembre 2011, p. 49.

⁵²Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 73.

⁵³In alcuni casi la fotografia innesca materialmente il ricordo: «Ho tenuto fra le mie mani la sua mano tornata uguale a quella della fotografia: la coglievo, posata sulla coperta». Lalla Romano, *La penombra*, in op. cit., p. 1023.

⁵⁴«Nell'immagine del trofeo di caccia, la bambina viene assunta nel mondo virile, e non solo scherzosamente – è imbruttita, preoccupata: non ama i travestimenti; però sa di far parte di una natura morta eccezionale: i simboli di un trionfo del padre – in una mano la pernice morta, con l'altra stringe la cinghia del fucile posato ai suoi piedi, attraversato dalla lepre morta – il cappello, di traverso, è quello di papà – per lui il travestimento significava desiderio di identificazione?». Lalla Romano, *Romanzo di figure*, op. cit., pp. 150-151.

“modello”, a fronte di uno svilimento della madre che risulta eccessivamente semplice.

Alla celebrazione/idealizzazione del mito paterno fa da contraltare il senso di inadeguatezza che la bambina sperimenta di continuo e che si manifesta nella paura di deluderne le aspettative. Tuttavia, la paura del fallimento viene presto sostituita dall'indolenza, che ingenera sentimenti di profonda empatia nei confronti del padre. Ma, com'è noto, il passaggio dalla mitizzazione alla compassione è il preludio dell'addio al mondo dell'infanzia. Se nell'infanzia, come dimostrano i romanzi che la rievocano, il padre assurge a mito, nel racconto della scrittrice-adulta è vittima di una 'smitizzazione'.⁵⁵ Nel fatidico tempo del dopo, le sue imprese non suscitano più l'ammirazione filiale; al contrario, vengono filtrate dall'occhio senile della scrittrice che, a posteriori, può cogliere dettagli rivelatori, recuperando e rileggendo di conseguenza il sentire materno con la dovuta profondità di sguardo. È la morte della madre, subita come «un'operazione senza anestesia»,⁵⁶ a squarciare il *velo di Maya*. Ed ecco che, *fulmen in clausula*, la seconda parte del romanzo restituisce «la traccia di un'esperienza diventata coscienza recuperando con estrema attenzione il pieno significato di quei ricordi»,⁵⁷ «un atto di giustizia»⁵⁸ verso quella donna ritrovata, che ha albergato nella verità senza mai possederla, che ora si rispecchia nell'unica immagine veramente ambita: quella della madre.

L'approdo alla maturità è fonte di sconcerto e di disillusione, tanto da spingere la scrittrice a domandarsi: «Era dunque così misero il paese dove papà era stato ammirato, amato?».⁵⁹ Non è un caso che il romanzo-simbolo del passaggio alla vita adulta, *Una giovinezza inventata*, si apra all'insegna dell'addio a Demonte e, simbolicamente, al padre.

In un'epoca di stimoli visivi che disorientano, Lalla Romano propone un modo di guardare che resiste alla superficialità, al vuoto, alle malie dell'inconsistenza. Nella sua ultima opera, pubblicata postuma nel 2006 da Antonio Ria, la scrittrice ci regala il suo ultimo insegnamento. Ormai cieca, provata nel corpo e nello spirito da una malattia che è una punizione, scrive, annota, disegna su grandi fogli bianchi le immagini di una vita che, nel suo lento spegnersi, non smarrisce il suo vigore immaginativo. *Diario ultimo* si pone a suggello di un percorso artistico profondamente coerente, che si serve del rapporto tra immagine e parola come ricapitolazione per sommi capi di un'intera esistenza.

⁵⁵ Cesare Segre, *Introduzione a L. Romano, Opere*, op. cit., p. XXXIV.

⁵⁶ Lalla Romano, *La penombra*, in Ead., op. cit., vol. I, p. 1037.

⁵⁷ Giansiro Ferrata, *Un bel libro fatto di ricordi*, in «Rinascita», XXI, 29, 1964, p. 11.

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Lalla Romano, *La penombra*, in op. cit., p. 860.

Cinzia Gallo

Forme e funzioni della malattia nella narrativa di Giovanni Verga

Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale, Eros, I Malavoglia, Quelli del colera, Mastro don Gesualdo sono alcuni dei lavori di Verga in cui appaiono malati e malattie, ora individuali, ora collettive, che possono essere analizzate da vari punti di vista: linguistico, tematico, narratologico. Appare in tal modo evidente come Verga partecipi attivamente al dibattito della sua epoca riguardo i compiti del medico, il rapporto fra razionalità e la sfera dell'inconscio, anticipando posizioni novecentesche. Alcuni aspetti, inoltre, rimandano ai principi della medicina narrativa.

Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre reale, I Malavoglia, Quelli del colera, Mastro don Gesualdo are some of Verga's works in which ill characters and both collective and individual diseases appear. They can be analysed from various points of view: linguistic, thematic, narratological. It seems evident how Verga actively participated in the debate of his time regarding the doctor's tasks, the relationship between rationality and unconscious, and he anticipated 20th Century positions. Furthermore, some aspects refer to the principles of narrative medicine.

Se la malattia influenza profondamente la narrativa verghiana a vari livelli (linguistico,¹ tematico, narratologico), essa consente anche di chiarire la posizione di Verga in rapporto alla cultura del proprio tempo. In *Una peccatrice*, infatti, la malattia segna i limiti dell'imperante progresso scientifico, incapace di risolvere tutti i problemi dell'esistenza umana, e il labile confine fra la sfera razionale dell'uomo e la sua psiche. Sicuramente non a caso, allora, è un medico, Raimondo Angiolini, ad esporre questi concetti:

«Nessuno, fuori di me e dell'amico mio Brusio, e forse egli meno di me, potrà mai arrivare a conoscere per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri» (l'Angiolini nella sua qualità di medico diceva *esseri*) «si sono incontrati ed hanno finito per assorbire l'uno la vitalità dell'altro. Sono di quei misteri, che sembrano troppo reconditi ma troppo ben tracciati nel loro sviluppo per essere casuali, e che fanno supporre quello che il coltello anatomico non ci ha potuto far trovare nelle fibre del cuore umano».²

¹ In *Eva*, il lessico della malattia appare, per esempio, in paragoni («montano alla testa come una febbre» [*Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva. Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1970, p. 280]; «come l'hanno i moribondi di quel male» [ivi, p.336], similmente a quanto si nota in novelle in cui il tema della malattia non è direttamente presente: «[...] un gemito soffocato dall'abisso, delirante di spasimo, un gemito che fa drizzare la donna sul guanciaie, coi capelli irti di terrore, molli del sudore di un'angoscia più terribile di quella dell'uomo che agonizza nel fondo del trabocchetto, [...]» (*Le storie del castello di Trezza*, in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1972, vol. I, p. 98).

² Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 39.

Esplicita è dunque la consapevolezza, che pone Verga già in ambito novecentesco,³ che la scienza non può spiegare i comportamenti, le reazioni della psiche umana. Verga narratore, il quale si limita a ricostruire la vicenda secondo la documentazione ricevuta da Raimondo, «aggiungendovi del mio soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo»,⁴ adotta il lessico della malattia per evidenziare quanto esula dalla sfera razionale. Pietro Brusio, razionalmente convinto di non poter amare Narcisa, è in realtà preda di un «parossismo febbrile»,⁵ di una «eccitazione febbrile»⁶ che alimenta «sogni febbricitanti»⁷ e lo fa «delirare».⁸ «Delirante»,⁹ «febbrile»¹⁰ sono gli aggettivi che lo qualificano meglio.¹¹ Il lessico medico della malattia, reso più incisivo dall'anafora, precisa il contrasto, che si svolge in Pietro, fra la sfera della razionalità e quella dell'inconscio, per cui i saldi principi borghesi della famiglia (rappresentata dalla madre) e del lavoro (rappresentato dagli studi universitari, ormai trascurati) passano in secondo piano. È facile ricordare, proprio per avvalorare come Verga si muova in direzione novecentesca, come la famiglia e il lavoro siano per Pirandello gli ambiti in cui si fa maggiormente sentire il peso della forma:¹²

Una febbre ardente faceva vibrare con forza le sue pulsazioni; allorché sentì battere sì violentemente le sue arterie ch'egli ne udiva quasi il sordo rumore con colpi spessi percossi sul cervello; allorché sentì sulle palme quel fuoco che ardeva la sua fronte; allorché, più che mai, intravide dei lucidi bagliori attraversargli la pupilla con un solco luminoso, che nell'animo tracciava una striscia infuocata fra la tempesta delle sue passioni, dubitò un momento che fosse pazzo davvero. Egli ebbe paura di quest'idea... paura di non esser più padrone di sé, della sua vita, [...].¹³

³ Come ricorda Manganaro, «si è progressivamente ridotta la lontananza tra Verga e i narratori modernisti (Pirandello, Tozzi, Svevo) e al contrario risulta ormai dilatata la distanza tra Verga e Manzoni» (Simone Casini, Gianmarco Gaspari, Andrea Manganaro, *Da Manzoni a Verga: il romanzo italiano nel contesto europeo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI (Roma, Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581 [01/03/2022]. Il dibattito sulla modernità di Verga è comunque ampio e articolato. Fra i più recenti contributi critici che affrontano la questione possiamo qui ricordare, a titolo esemplificativo: Alessio Baldini, *Dipingere coi colori*. I Malavoglia e il romano moderno, Macerata, Quodlibet, 2012; Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016; Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016; Dagmar Reichardt; Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, Bruxelles, Peter Lang, 2017; Guido Baldi, *Alla ricerca di Verga nel Novecento: da D'Annunzio a Fenoglio*, Milano, Paravia, 2018.

⁴ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 41.

⁵ Ivi, p. 76.

⁶ Ivi, p. 79.

⁷ Ivi, p. 76.

⁸ Ivi, p. 75.

⁹ Ivi, pp. 69, 71, 79, 97, 98.

¹⁰ Ivi, pp. 80, 87, 94, 100, 101.

¹¹ Altri esempi: «febrili emozioni della creazione» [*Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 94. *Eva. Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1970, p. 94]), con senso metaforico, e «delirante» («ovazione quasi delirante: [...] per fuggire come un delirante» [ivi, p. 98]).

¹² È ancora Manganaro a far notare come Verga e Pirandello incarnino il «nuovo ruolo dell'intellettuale [...]: non più sostenitore di “ideologie totalizzanti” ma “demistificatore”, in grado di denunciare “la spietatezza dell’esistere”» (Casini, Gaspari, Manganaro, *Da Manzoni a Verga* cit.).

¹³ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 81.

I sintomi della malattia, stravolgendo le fattezze fisiche di Pietro, rappresentano anche esteriormente questa doppiezza, di stampo novecentesco: «Pietro fu quasi atterrito, quando, riflessa dirimpetto a lui, su di uno specchio, vide una sinistra figura da spettro, [...] magro in modo da far luccicare straordinariamente il bagliore che la febbre dava ai suoi occhi, [...]».¹⁴ Se, poi, tale eccitazione febbrile, simile al furor romantico, gli ispira un'importante opera teatrale, «una di quelle opere spontanee, [...] belle perché sono vere, che sono inimitabili perché sono semplici e comuni»,¹⁵ essa costituisce, anche, la circostanza attraverso cui Narcisa perde ogni artificio e diventa solo una donna innamorata. Il suo suicidio testimonia il tramonto del mito della donna fatale, e dell'idea tradizionale della donna quale ispiratrice di letteratura. Non a caso, infatti, accanto a lei c'è il medico. Il fallimento finale di Pietro è perciò il disorientamento dello scrittore, consapevole di non poter più contare sui consueti temi della letteratura (la donna, l'amore) ma ancora incerto sulla strada da percorrere. La famiglia è ancora una trappola in *Storia di una capinera*, in cui i temi dell'amore e della donna vengono declinati in maniera differente anche a causa della presenza del colera (sfondo e contesto della vicenda), che sottolinea la particolarità della protagonista. Il colera, quello del 1854, provoca infatti «terrore» e «desolazione»¹⁶ ma rappresenta, per Maria, che vive una realtà differente da quella degli altri, un fatto positivo, perché le consente di stare a casa, fuori dal convento. Lo esprime in alcune esclamazioni («Benedetto coléra che mi fa star qui, in campagna! Se durasse tutto l'anno!»¹⁷), che mettono in evidenza la sua vitalità, il suo desiderio di assaporare «l'aria, la luce, la libertà»,¹⁸ di avere, come tutte le altre ragazze, vestiti con cui poter «correre e scavalcare i muricciuoli» e non «questa brutta tonaca» che le ricorda come «quando sarà finito il coléra» l'aspetta «il convento!...».¹⁹ Il colera è, dunque, un mezzo per l'analisi dei documenti umani e spinge gli uomini a modificare lo sguardo sulla realtà circostante: esso provoca, facendo emergere la loro ignoranza e la loro superstizione, comportamenti irrazionali nei contadini, che controllano le strade facendo «la guardia al coléra!».²⁰ Successivamente, lo stato d'animo della protagonista cambia ma rimane il linguaggio della malattia. Maria è turbata, quando conosce Nino e si interessa a lui. Si chiede:

Se fossi malata, Marianna? Ti confesso all'orecchio che quasi quasi vorrei esser malata, perché allora tutta cotesta noia, tutta cotesta stanchezza dell'anima avrebbe un motivo e non mi spaventerebbe;²¹

¹⁴ Ivi, pp. 82-83.

¹⁵ Ivi, p. 97.

¹⁶ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 167.

¹⁷ Ivi, p. 163.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 169.

²⁰ Ivi, p. 188.

²¹ Ivi, p. 179.

Tu mi dirai che cosa bisogna fare per vincere cotesta malattia che mi travaglia, e per tornare ad essere gaia, spensierata e felice...²²

Vede allora il convento come un rifugio e pensa che vorrebbe morire «di coléra».²³ Una volta presi i voti, però, la reclusione le diventa insopportabile e si manifesta, sottolineando come corpo e mente siano connessi,²⁴ con la malattia; Maria ne elenca i sintomi: febbre, tosse, debolezza ma anche una «squisita sensibilità».²⁵ Non tutti capiscono le cause e le caratteristiche della malattia di Maria: se il medico è condiscendente e benevolo, mostrando un approccio olistico alla malattia, le suore del convento la ritengono pazza e la rinchiudono nella cella di suor Agata, a dimostrare i problemi di comprensione che suscitano le malattie di origine psicologica e, in generale, la tendenza ad isolare i malati. Conseguentemente, suor Filomena riferisce: «Nel giorno fatale in cui per errore fu creduta pazza, la sua salute rovinata ricevette l'ultimo colpo».²⁶ E poi precisa con molti dettagli le condizioni di Maria:

Quanto soffrì la poveretta! Era così gracile, così debole! si reggeva appena, e quattro converse non bastavano a strascinarla alla cella destinata alle mentecatte! Mi sembra di avere ancora nelle orecchie quegli urli disperati che non avevano più nulla di umano, e di vedere quel suo viso delirante di terrore e inondato di lagrime che spezzavano il cuore...²⁷

La conclusione attesta dunque che «raccontare la malattia è un modo di porsi davanti al [...] dolore [...] degli altri, per elaborarlo perché, come scrive Deleuze, “da quel che ha visto e sentito, lo scrittore torna con gli occhi rossi, i timpani perforati”».²⁸ Lo scrittore, cioè, lungi dall'osservare in maniera distaccata, si fa interprete della sofferenza dell'individuo: «Ogni dolore individuale rinvia ad una cosmologia del dolore, e tutte le cosmologie del dolore ospitano le sofferenze dei singoli».²⁹ Fra questi vi sono pure gli artisti: nel romanzo *Eva*, dunque, la malattia rappresenta il disagio dell'artista («Provare la febbre e l'impotenza di creare!»³⁰) nella società materialista simboleggiata da Eva, evoluzione del tipo della donna fatale, in quanto consapevole «che impossibile è vivere secondo i nostri astratti ideali».³¹ Su questa scia, Enrico Lanti asserisce:

²² Ivi, p. 181.

²³ Ivi, p. 187.

²⁴ Già Spinoza aveva sottolineato la stretta unione fra corpo e mente; la medicina psicosomatica fa leva su questo concetto per evindenziare che i fattori psichici ed emotivi contribuiscono allo sviluppo della malattia.

²⁵ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p.2 00.

²⁶ Ivi, p. 248.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Valeria Merola, *Premessa a La medicina dell'anima. Prosa e poesia per il racconto della malattia*, a cura di Daniela De Liso e Valeria Merola, Napoli, Paolo Loffredo, 2020, p. 12.

²⁹ Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 72.

³⁰ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera. Eva* cit., p. 308.

³¹ Romano Luperini, *Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 13.

E cotesta gente, che si affretta verso la Borsa, riderà di te, ubbriaco in pieno giorno delle sue passioni, - chè anche tu vivi nella medesima atmosfera, e la bevi avidamente, perchè il tuo cervello e i tuoi nervi sono in uno stato di esaltazione morbosa.³²

La malattia, al tempo stesso, indica le varie sfaccettature della personalità di Enrico Lanti, che corrispondono al crogiuolo di esperienze letterarie in cui si muove Verga. Se la sua «malattia dell'arte»³³ rimanda al Romanticismo e «le convulsioni [...] le vertigini»,³⁴ gli «stiramenti convulsivi di stomaco»³⁵ provocati dalla fredda cameretta di artista richiamano la Scapigliatura, la febbre, il delirio causati da Eva determinano una perdita d'identità («Ero pazzo! Non ero io!»³⁶) d'impronta novecentesca. Parallelamente, confermando come corpo e mente siano collegati, si aggrava la tubercolosi di cui è affetto Enrico Lanti, che trova rifugio e conforto, in punto di morte, presso i genitori. La famiglia, cioè, svolge un ruolo fondamentale, come oggi raccomanda la moderna medicina per i malati terminali. Significativamente, perciò, il medico è solo menzionato, ad attestare come il suo operato non sia messo in discussione ma non basti, da solo, mentre il narratore allodiegetico si dilunga a descrivere la degenerazione fisica del malato, tutt'uno con la crisi dell'intellettuale:

Vidi una scarna e pallida figura quasi sepolta fra quei guanciali, e accanto alla poltrona un'altra figura canuta e veneranda - la madre accanto al figliuolo che moriva. [...] Si vedeva digià il cadavere: il naso affilato, le labbra sottili e pallide, l'occhio incavernato. [...] tutta la sua epidermide era riarso, e l'anelito frequente ed affannoso gli si sprigionava dal petto con un sibilo. [...] Le palpebre nerastre si affondavano nell'occhiaia incavata, e quando si riaprivano scoprivano qualche cosa che parlava dell'altro mondo. Nell'impeto della tosse tutto quel poco sangue che gli rimaneva sembrava correre, con rossori fuggitivi, sulla mortale pallidezza delle gote; poscia quella pallidezza si faceva più mortale ancora. La madre teneva abbracciati i cuscini dove si perdeva quasi il corpo del figlio, e guardava quelle sembianze adorate, ove la morte sbatteva digià la sua livida ala, con l'occhio asciutto, quasi il cuore avesse bevuto tutte le sue lagrime.³⁷

Il medico ha invece un ruolo attivo in *Tigre reale*: rappresenta il punto di vista, oggettivo, della scienza e, come tale, costituisce un riferimento imprescindibile. Ecco, per esempio, cosa afferma il dottor Rendona di Nata:

[...] siamo al terzo grado, anzi alla fine del terzo grado; del polmone sinistro non le rimane quanto il pugno d'un ragazzo, il destro è andato del tutto. Tutta la mia scienza non potrà giovare che a vincere la morte per due settimane o tre. Non capisco perché i medici di laggiù mandino qui i loro malati quando sono a questo estremo.³⁸

³² Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera*. Eva cit., p. 265.

³³ Ivi, p. 260.

³⁴ Ivi, p. 317.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 292.

³⁷ Ivi, p. 336.

³⁸ Ivi, p. 392.

La malattia serve, inoltre, a rinsaldare i legami familiari;³⁹ ricordiamo, difatti, come Giorgio La Ferlita conforti la moglie malata: «Tu guarirai!... [...] senti cosa ti dico, tu guarirai!... E saremo felici un'altra volta... partiremo per la campagna.... Là staremo insieme... Sempre insieme!...».⁴⁰ E non è un caso che Nata, la quale simboleggia la «pericolosa deviazione rispetto all'esigenza di una vita equilibrata»,⁴¹ sia sola. Ancora un medico appare in *Eros*; qui il colera permette, in primis, di precisare le coordinate cronologiche della vicenda (si tratta del colera del 1865, visto che Torino è presentata come capitale d'Italia)⁴² ma, soprattutto, permette di mettere in risalto le qualità di Gemmati, che assurge a figura esemplare di medico. Non esita, infatti, a lasciare Firenze, in cui ha già raggiunto una certa notorietà e si è già fatto una buona clientela, per trasferirsi a Napoli, in modo da svolgere «degli importanti studi [...] sul colera».⁴³ Egli, dunque, non solo incarna i principi positivistici,⁴⁴ ma rappresenta un'immagine ideale di medico, consapevole di dover stabilire, con il paziente, un rapporto di reciproca fiducia, per stimolare una risposta anche psicologica nel malato. Lo dimostra il suo atteggiamento verso Adele:

Andava a trovarla di sovente, poiché sentiva che il darle occasione di parlar di *lui* le faceva bene, e che quel povero cuore tremante e malato aveva bisogno di esser rinfrancato da una voce amica. Le diceva poche parole, di quelle che sapeva giovarle, o stava zitto, ascoltando pazientemente i suoi discorsi scuciti e febbrili, o il suo silenzio eloquente. Ella avea finito per fargli leggere le lettere di Alberto, così fredde, così compassate, e gli dimandava dei consigli o delle lusinghe. Mostravasi così contenta allorchè Gemmati dicevale che Alberto sarebbe ritornato ad amarla, ch'egli ripetevale spesso. L'amico le faceva più bene del medico. Ella guarì infatti, o sembrò esser guarita.⁴⁵

Gemmati sembra così adeguarsi alle indicazioni di Giuseppe Antonio Del Chiappa: «[...] convien che sia tale la sua condotta, il suo contegno, i suoi atti, le sue parole da rendere più lieve il male che altrui opprime e sconsorta».⁴⁶

Ne *I Malavoglia*, il colera (quello del 1865-1867) fa parimenti risaltare comportamenti e stili di vita dei personaggi. Negativi, innanzitutto, dato che si sostiene che esso si propaghi ad opera di 'untori', per cui, per sfuggire al contagio, «ognuno che potesse scappava di qua e di là, pei villaggi e le campagne vicine».⁴⁷ Da notare è però la partecipazione del narratore, che definisce «poveraccio»⁴⁸ lo

³⁹ Gino Tellini avverte che la caratteristica precipua della «pentologia del "cuore", da *Una peccatrice* ad *Eros*» è la «celebrazione della virtù, in specie nella quiete affettiva che si esercita nel grembo sereno della famiglia» (*Il romanziere, in L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 101-102).

⁴⁰ Verga, *Una peccatrice. Storia di una capinera* cit., p. 439.

⁴¹ Luperini, *Verga* cit., p. 13.

⁴² «Un tale domandò del conte Armandi, ch'era ancora a Torino, sebbene la sessione fosse chiusa da un pezzo» (Giovanni Verga, *Eros*, Milano, Mondadori, 1965, p. 111).

⁴³ Ivi, p. 180.

⁴⁴ Su questo punto, si veda l'interessante studio di Arnaldo Cantani, *Il positivismo nella medicina ed altri scritti*, a cura di Antonio Borrelli, Napoli, Denaro libri, 2010.

⁴⁵ Verga, *Eros* cit., pp. 174-175.

⁴⁶ Giuseppe Antonio Del Chiappa, *Due lettere apolegetiche e due discorsi l'uno della fortuna del medico l'altro della morale del medico*, Milano, tip. Guglielmini, 1852, p. 147.

⁴⁷ Giovanni Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1972, p. 208.

⁴⁸ Ivi, p. 209.

sconosciuto da cui la Longa prende il colera; del resto, la comunità paesana ritiene che il colera sia diffuso ad opera di «tirapiiedi del Governo». ⁴⁹ Tutti coloro che hanno impieghi pubblici si sentono sospettati, per cui «Nel paese era un gran squallore, e per le strade non si vedevano nemmeno le galline». ⁵⁰ La diffusione del colera rientra, d'altronde, nell'ottica dell'interesse che caratterizza il mondo verghiano: il racconto singolativo del contagio della Longa lo conferma. Quando torna a casa, gialla in volto e con le «occhiaie nere», ⁵¹ i figli non chiamano il medico, da una parte perché i ceti popolari sono spesso diffidenti verso medici e medicine, ⁵² tant'è che Lia «corse a cogliere dell'erba santa, e delle foglie di malva», dall'altra perché «non andavano intorno nè medico, nè speciale dopo il tramonto». ⁵³ I Malavoglia rimangono soli, confermando l'assunto di questo proverbio, in cui l'omoteleuto marca le parole chiave: «carcere, malattie, e necessità, si conosce l'amistà». ⁵⁴

Il colera, poi, da un lato sollecita il gusto realistico di Verga il quale precisa, quando la Longa muore, che ha il «viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere», ⁵⁵ dall'altra mette ancora una volta in primo piano la legge dell'utile e degli interessi sempre latente: il frate, don Giammaria, spruzza l'acqua santa dalla soglia di casa, senza entrare, «tenendo raccolta e sollevata la tonaca di San Francesco - da vero frate egoista che era! - ». ⁵⁶ Don Giammaria, inoltre, insinua che il responsabile del contagio sia lo speciale, il quale dichiara che avrebbe consegnato le medicine anche di notte, su prescrizione medica, e che il colera non si diffondeva ad opera di 'untori'. Ma la sua rimane una voce isolata e inascoltata nella comunità paesana che si conferma ignorante e ancorata ad atavici pregiudizi pure in questa circostanza. Il colera, poi, assurge a simbolo della sconfitta dei ceti più deboli nell'ambito del verghiano darwinismo sociale: lo zio Crocifisso si ammala di colera ma non muore, mentre, se fosse morto, «Adesso ci avremmo da mangiare io e mia madre e tutto il parentado», ⁵⁷ dice il figlio della Locca.

Il colera alimenta perciò il fatalismo e la ribellione di 'Ntoni, e rientra, per questo, nelle peripezie del romanzo. I Malavoglia non riescono a vendere le acciughe, boicottati dai rigattieri e da Piedipapera, ⁵⁸ e 'Ntoni esprime, in alcuni indiretti liberi, il suo pensiero: «Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa?

⁴⁹ Ivi, p. 211.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Verga, *I Malavoglia* cit., p. 209.

⁵² Nel bozzetto *Nedda*, per esempio, lo zio Giovanni esclama: «Ancora medicine! [...] dopo che ha ordinato la medicina dell'olio santo! Già, loro fanno a metà collo speciale, per dissanguare la povera gente!» (Verga, *Tutte le novelle*, vol. I cit., p. 47).

⁵³ Verga, *I Malavoglia* cit., p. 209.

⁵⁴ Ivi, p. 103. Lo stesso proverbio in *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 2019, p. 438.

⁵⁵ Ivi, p. 210.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, p. 216.

⁵⁸ «Ma i rigattieri [...] dicevano che i denari erano scomparsi, per la paura del colera. - Che non ne mangia più acciughe la gente? - diceva loro Piedipapera. Ma a padron 'Ntoni [...] diceva invece che col colera la gente non voleva guastarsi lo stomaco con le acciughe, e simili porcherie; [...] perciò bisognava chiudere gli occhi, ed essere correnti pel prezzo» (*I Malavoglia* cit., p. 208).

Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche». ⁵⁹ In questo senso, «L'esistenza umana» risulterebbe realmente «dominata da un destino che conduce fatalmente le persone dove vuole». ⁶⁰ I Malavoglia si presentano, però, ancora una volta come i rappresentanti dei sentimenti autentici. Mena, infatti, pensa a comparare Alfio: ⁶¹ «e se in quel momento moriva di colera buttato dietro una siepe, quel poveretto che non ci aveva nessuno al mondo?». ⁶² È chiaro, quindi, che il colera assume una pluralità di significati che, da un lato, sottolineano il carattere «antiretorico» dello scrittore catanese, dall'altro il grande «*pathos*» ⁶³ dei suoi personaggi.

Il punto d'arrivo di queste riflessioni sul colera è costituito dalla novella *Quelli del colera*, inclusa in *Vagabondaggio*, frutto della rielaborazione di un bozzetto «d'intonazione ancora cronachistica», *Untori*, e di «un abbozzo conservato manoscritto col titolo *Giustizia di popolo*». ⁶⁴ Maria Di Giovanna ne mette in rilievo le differenze: mentre in *Untori*, Verga mostrerebbe apertamente il proprio punto di vista, esibendo «già ad apertura [...] una risentita e dolente considerazione sull'ottundimento delle coscienze, [...] per effetto di barbare credenze», ⁶⁵ in *Quelli del colera* egli parrebbe approvare, attraverso «l'uso di un [...] filtro straniante» che interpreta i «distorti criteri interpretativi di un mondo *autre*», ⁶⁶ l'atteggiamento persecutorio nei confronti dei presunti 'untori'. Inizialmente, comunque, in questa novella, l'epidemia di colera, ancora una volta quello del 1837, ⁶⁷ sembra essere una sorta di meccanismo egalitario, visto che colpisce tutti, ricchi e poveri, senza distinzioni. E, solo apparentemente, spinge tutti, per paura, a comportarsi correttamente:

Si videro delle cose allora da far piangere di tenerezza gli stessi sassi: Vito Sgarra che si divide dalla Sorda, colla quale viveva in peccato mortale da dieci anni; Padre Giuseppe Maria a far la croce sul debito degli inquilini che proprio non potevano pagarlo; Angelo il Ciaramidaro andare a messa e a comunione come un santo, senza che gli sbirri gli dessero noia, e la notte dormire tranquillo nel suo letto, colla disciplina irta di chiodi e insanguinata al capezzale, accanto allo schioppo carico che ne aveva fatte tante. ⁶⁸

⁵⁹ Ivi, p. 226.

⁶⁰ Giuseppe Bortone, *Antropologia nei romanzi di Giovanni Verga*, in «La Civiltà cattolica», anno II (2018), vol. II, Quaderno 4028, p. 137.

⁶¹ Usa il 'ci' attualizzante, molto presente nel romanzo.

⁶² Ivi, p. 212.

⁶³ Giuseppe Lo Castro, *L'invenzione degli umili. Luigi Russo critico di Verga*, in «Oblio», II, 6-7 (settembre 2012), pp. 52-53.

⁶⁴ Giuseppe Lo Castro, *Come scrivere un epilogo (e altre incursioni nel laboratorio di Verga) Vagabondaggio*, Il marito di Elena, Dal tuo al mio, in «Oblio», X (2020), 40, pp. 75-76.

⁶⁵ Maria Di Giovanna, *Le «mani nere e sanguinose». L'oscuro senso di colpa collettivo e la ricostruzione 'a discolpa' in Quelli del colera*, in *La dimensione dell'io nelle maglie del realismo e altri studi verghiani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editori, 2009, p. 103.

⁶⁶ Ivi, p. 103, nota 11.

⁶⁷ Nella novella leggiamo, difatti: «Ancora, dopo cinquant'anni, [...]» (*Quelli del colera*, in Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1971, vol. 2, p. 121). Ricordiamo che *Vagabondaggio* viene pubblicato nel 1887.

⁶⁸ Ivi, p. 116.

Nella realtà, invece, fa emergere la cattiveria, gli impulsi più irrazionali degli esseri umani, così come avviene nella novella *Libertà*. Qui, però, i destinatari della furia omicida della folla sono dei «poveri diavoli di comici». ⁶⁹ L'aggettivo 'povero', ripetuto altre volte («povera gente», «povera donna», «poveretta», «poveri commedianti», «poveri diavoli», «poveraccio», «povero capocomico», «povera gente»⁷⁰), attesta il giudizio implicito del narratore verso la vicenda. Oltre a condannare la folla, che stronca le disposizioni positive dei singoli («C'erano pure delle anime buone in quella ressa. - Ma gli altri non volevano intender ragioni»⁷¹), il narratore fa emergere l'ottusità dei ceti dirigenti, rappresentati dal sindaco di Miraglia, che scaccia come bestie la famiglia di zingari arrivata, definita «famigliuola»,⁷² con connotazione di impietosimento.

Obiettivo del narratore è, dunque, quello di sottolineare gli errori causati dall'ignoranza e dalla superstizione, attraverso degli indiretti liberi che registrano il punto di vista, non sempre univoco, della comunità paesana nei confronti di chi ne è estraneo: «Peccato che lo bruciarono! Quelli erano bricconi che andavano attorno così travestiti per non dar nell'occhio e buscavano centinaia di onze a quel mestiere»; «Però, se erano davvero innocenti, perché la vecchia, che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?». ⁷³ Utilizzato è anche il procedimento di straniamento («Loro a ripeter la commedia che venivano da lontano, che li avevano scacciato da ogni dove, che erano affamati, [...]»⁷⁴) e l'ironia («Ancora, dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice, a chi vuol dargli retta, che il colera ci doveva essere, nel baraccone»⁷⁵). Si determina così, con questo intreccio di voci e punti di vista, «un racconto intrinsecamente non monologico» che, secondo Giuseppe Lo Castro, costituisce uno degli «elementi più interessanti della novella». ⁷⁶ Lo stesso studioso, del resto, ha il merito di aver evidenziato, soprattutto nel racconto compiuto da Scaricalasino a distanza di cinquant'anni, il ruolo di quella che Sciascia chiama «"la chiave della memoria"»,⁷⁷ con l'obiettivo di «segnalare come l'evento della violenza insensata, ancorché pervicacemente giustificato, si sia depositato nel fondo della comunità e ne perturbi ancora le menti». ⁷⁸

I differenti statuti della malattia, ora individuale, ora collettiva, si ritrovano in *Mastro don Gesualdo* in cui anche la figura del medico subisce dei cambiamenti, rispetto al modello del dottor Gemmati: è come se Verga partecipasse al dibattito sviluppatosi nel corso dell'Ottocento, sui suoi compiti e sulle sue caratteristiche. I medici

⁶⁹ Ivi, p. 118.

⁷⁰ Ivi, pp. 114, 115, 117, 118, 120, 121.

⁷¹ Ivi, p. 120.

⁷² Ivi, p. 121.

⁷³ Ivi, pp. 121, 122.

⁷⁴ Ivi, p. 121.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Lo Castro, *Gli incubi del narratore* cit., p. 57.

⁷⁷ Ivi, p. 56.

⁷⁸ Lo Castro, *Come scrivere un epilogo* cit., p. 79.

ritengono adesso il danaro unico obiettivo della loro professione e non ammettono alcuna relazione fra malattia e psiche. È questa, in realtà, una convinzione di Verga. In molti passi si dichiara esplicitamente che tante malattie hanno un'origine psicosomatica. Don Gesualdo mangia «una insalata di cipolle, onde prevenire qualche malattia causata dallo spavento».⁷⁹ «In mezzo a tanti dispiaceri [Gesualdo] s'era ammalato davvero».⁸⁰ «Nei primi giorni, il cambiamento, l'aria nuova, forse anche qualche medicina indovinata, per sbaglio, avevano fatto il miracolo, gli avevano fatto credere di potersi guarire».⁸¹ Verga, cioè, è consapevole dell'esistenza, nell'uomo, di una sfera inconscia, e del resto lo stesso Freud ebbe a dire: «Poeti e filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me [...] quel che io ho scoperto è il metodo scientifico con cui poterlo analizzare».⁸²

Il dottor Tavuso, invece, asserisce: «Adesso si chiamano nervi... malattia di moda... Vi mandano a chiamare per un nulla... quasi potessero pagare le visite del medico!».⁸³ E Ferdinando Trao si lamenta che «il medico non viene neppure, perché ha paura di non esser pagato... dopo tanti denari che s'è mangiati nell'ultima malattia della buon'anima!».⁸⁴ Dello stesso avviso è don Diego Trao: «Cosa mi fa il medico?... Tutte imposture!... Per spillarci dei denari... Il vero medico è lassù!... Quel che vorrà Dio...».⁸⁵ E, difatti, il dottor Tavuso che, una volta, dopo aver visitato don Diego, «se n'era andato scrollando le spalle»,⁸⁶ si rifiuta di accorrere al suo capezzale, quando è moribondo, spaventato dall'arrivo, nel paese, della Compagnia d'Arme, in quanto egli era a «capo di tutti i giacobini del paese».⁸⁷ Ma, a provare che il dottor Tavuso sia, in generale, poco disponibile verso i malati, è la «funne del campanello» della porta di casa «legata alta perché non andassero a seccarlo di notte».⁸⁸ Il narratore avvalorava questa concezione negativa del medico attraverso anafore, enumerazioni e precise scelte lessicali («sciocchezze [...] libracci [...] commedia [...] porcherie») che rivelano, implicitamente, il suo punto di vista:

Il medico andava e veniva: provava tutti i rimedi, tutte le sciocchezze che leggeva nei suoi libracci: c'era un conto spaventoso aperto dal farmacista. [...] Saleni [il medico] ricominciò la commedia: il polso, la lingua, quattro chiacchiere seduto ai piedi del letto, col cappello in testa e il bastone fra le gambe. Poi scrisse la solita ricetta, le solite porcherie che non giovavano a nulla, [...].⁸⁹

⁷⁹ Verga, *Mastro don Gesualdo* cit., p. 227.

⁸⁰ Ivi, p. 418.

⁸¹ Ivi, p. 457.

⁸² Lionel Trilling, *La letteratura e le idee*, Torino, Einaudi, 1962, p. 89.

⁸³ Verga, *Mastro don Gesualdo* cit., p. 20.

⁸⁴ Ivi, p. 153.

⁸⁵ Ivi, p. 154.

⁸⁶ Ivi, p. 234.

⁸⁷ Ivi, p. 235. In *Guerra di Santi*, all'arrivo dei «compagni d'arme [...] Lo speziale mise il catenaccio alla bottega, e il dottore scappò il primo di tutti perché non l'accoppiassero» (Giovanni Verga, *Guerra di Santi*, in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1972, vol. 1, p. 211).

⁸⁸ Ivi, p. 239.

⁸⁹ Ivi, pp. 381-382.

Anche gli altri medici del romanzo, ai quali Gesualdo si rivolge nella speranza di poter guarire, sono giudicati negativamente, in quanto incapaci di stabilire una relazione autentica con il malato. Marca questo concetto, in linea con i moderni principi di medicina narrativa, la tradizionale scena del consulto medico, in cui l'indiretto libero finale conferma l'ottica economicistica di don Gesualdo, secondo il quale un medico svolge bene il proprio lavoro in base al compenso che riceve.

Però don Gesualdo gli disse il fatto suo, al vedergli metter mano alla penna per scrivere le solite imposture: [...] Il figlio di Tavuso, Bomma, quanti barbassori c'erano in paese, tutti sfilarono dinanzi al letto di don Gesualdo. Arrivavano, guardavano, tastavano, scambiavano fra di loro certe parolacce turche che facevano accapponar la pelle, e lasciavano detto ciascuno la sua su di un pezzo di carta - degli sgorbi come sanguisughe. [...] C'erano al mondo dei buoni medici che lo avrebbero fatto guarire, pagandoli bene.⁹⁰

Ben presto, però, mastro don Gesualdo viene disilluso. I medici forestieri sono, pure loro, privi di empatia verso i malati: l'aggettivo «brutale»⁹¹ rende perfettamente il loro atteggiamento («Il Muscio, più brutale, spifferò chiaro e tondo il solo rimedio che si potesse tentare»)⁹². Anche il comportamento dei medici palermitani evidenzia scarsa sensibilità e attenzione nei confronti del malato:

Rispondevano appena, a fior di labbra, se il povero diavolo si faceva lecito di voler sapere che malattia covava in corpo, quasi egli non avesse che vederci, colla sua pelle! [...] qui gli pareva d'essere all'ospedale, curato per carità. [...] Parlavano sottovoce fra di loro, voltandogli le spalle, senza curarsi di lui che aspettava a bocca aperta una parola di vita o di morte. Oppure gli facevano l'elemosina di una risposta che non diceva niente, di un sorrisetto che significava addirittura: «Arrivederci in Paradiso, buon uomo!».⁹³

Non stupisce, perciò, che i medici non prestino affatto la loro opera quando comincia a diffondersi il colera, nel 1837. Il narratore si limita a registrare l'egoistico e ignorante comportamento del dottor Tavuso, che, alla stessa stregua, quasi, degli Ateniesi di Tucidide,⁹⁴ fa «chiudere anche lo sportello della cisterna»,⁹⁵ per non far entrare il colera, e la conseguente diffidenza del popolo, espressa con linguaggio connotato diafasicamente: «Roba da accopparli tutti quanti sono, medici, preti e speciali, perché loro ogni cristiano che mandano al mondo della verità si pigliano dodici tari dal re!».⁹⁶ Ricordiamo che già nel 1826, Alessandro Knips Macoppe, ne *La politica del medico nell'esercizio dell'arte sua*, ha condannato i medici 'ciarlatani'. I medici assurgerebbero allora a «simbolo della scienza presuntuosa in un mondo, in cui tutto è ignoranza e mistero, e in cui il solo dio verace è il destino, mentre è prova

⁹⁰ Ivi, pp. 441- 445.

⁹¹ Ivi, p. 446.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 457.

⁹⁴ Questo comportamento ricalca quanto asserisce Tucidide a proposito della peste di Atene e attesta le solide conoscenze di Verga: «Sulla città di Atene piombò all'improvviso, e dapprima contagiò gli uomini al Pireo, così che da parte loro si disse anche che i Peloponnesiaci avevano gettato veleni nei pozzi» (*Guerra del Peloponneso*, II, 48, 2. <http://verbanoweb.it/discovetendo/greci/Tucidide%20-%20La%20'peste'%20di%20Atene.pdf>).

⁹⁵ Verga, *Mastro don Gesualdo* cit., p. 315.

⁹⁶ Ivi, p. 338.

di vanità e di menzogna voler mutare le sue leggi».⁹⁷ In primo piano, sarebbero però, secondo Francesco de Cristofaro, «le piccole meschinità dei poteri locali, l'abisso delle loro delittuose e venali conclusioni» rispetto all'«infame pianificazione della morte lucidamente voluta» dal potere centrale che emergerebbero, invece, da due brevi periodi («-Siamo in troppi, la povera gente! Bisogna ripulire un po' la stalla»⁹⁸) presenti nella versione in rivista del *Mastro* ed eliminati nella versione in volume. La superstizione e l'ignoranza determinano comportamenti abbastanza simili a quelli descritti da Manzoni a proposito della diffusione della peste, svelando un'analogia opinione negativa del popolo e il profondo pessimismo di Verga. Come però ha rilevato Giuseppe Lo Castro, Manzoni «adotta un punto di vista morale illuminista» e quindi condanna, ne *La Storia della colonna infame*, le responsabilità individuali dei giudici, succubi «delle passioni del popolo».⁹⁹ Verga, invece, non mira a giudicare ma ad analizzare «le modalità e la genesi delle reazioni istintuali del popolo».¹⁰⁰ L'epidemia di colera assume dunque una valenza simbolica e sociologica, in quanto testimonia il declino della società siciliana, incapace di autorigenerarsi alla vigilia dell'unificazione.¹⁰¹ La decadenza dell'antica aristocrazia è rappresentata da don Ferdinando Trao, che vuole sigillare tutte le fessure del suo palazzo, ormai in sfacelo, per non farvi entrare il colera; quella della recente nobiltà dalla famiglia della baronessa Rubiera, la cui paralisi è quasi una punizione per contrappasso¹⁰² del suo attaccamento alla roba (non ha voluto acconsentire al matrimonio del figlio con Bianca perché povera). La baronessa Rubiera, allora, inizialmente «fiera di avere» tanti «animali finirà poi per essere quegli animali, regredirà al livello delle sue bestie»,¹⁰³ mettendo in evidenza il complesso ruolo che svolgono gli animali,¹⁰⁴ nel romanzo, e il doppio ruolo della malattia, «tara ovvero castigo»¹⁰⁵ ma sempre segno di un dolore che è «luogo della verità».¹⁰⁶

⁹⁷ Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 269.

⁹⁸ Francesco de Cristofaro, *Corporale di Gesualdo. Il bestiario selvaggio della malattia*, in «Modern Language Notes», CXIII, January 1998, p. 73, nota 74.

⁹⁹ Giuseppe Lo Castro, *Gli incubi del narratore. Quelli del colera e la logica della folla*, in *Costellazioni siciliane*, Pisa, Edizioni ETS, 2018, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Come scrive Alessio Baldini, «Sicilians as such were not apt to contribute to the task of finding remedies to Sicily's ills, for 'è precisamente il loro modo di sentire e di vedere che costituisce la malattia da curare'» (*The liberal imagination of Giovanni Verga: verismo as moral realism*, in «The Italianist», volume 37, 2017 - Issue 3, p. 10)

¹⁰² Di malattia «come somatizzazione e contrappasso», in riferimento a *Mastro-don Gesualdo*, parla Francesco de Cristofaro (*Corporale di Gesualdo* cit., p. 54).

¹⁰³ Ivi, p. 71. Luperini vi scorge una «disumanizzazione della creatura umana ridotta ad una vita puramente animale» (Luperini, *Verga* cit., p. 109).

¹⁰⁴ De Cristofaro, in particolare, individua una «costellazione della malattia, della falsa coscienza, della cattiveria» «abitata da uomini e bestie, da uomini contro bestie» (*Corporale di Gesualdo* cit., p. 55). Osservazioni interessanti sul rapporto fra uomini e bestie, questa volta nella novella *Quelli del colera*, formula Giuseppe Lo Castro (*Gli incubi del narratore. Quelli del colera e la logica della folla* cit.).

¹⁰⁵ De Cristofaro, *Corporale di Gesualdo* cit., p. 69. Tellini nota che l'espressione 'castigo di Dio' ricorre in *Un processo*, in *Quelli del colera* e in *Mastro don Gesualdo (Eziologia del colera, in L'invenzione della realtà* cit., p. 270).

¹⁰⁶ Ivi, p. 70.

L'inesistenza di un ceto medio è attestata dalla decisione dei fattori di «restituire il mal tolto ai loro padroni», mentre «Nelle chiese avevano esposto il Sacramento».¹⁰⁷ I poveri cercano riparo nei dirupi, nelle grotte, nelle «capannucce nascoste nel folto dei fichidindia».¹⁰⁸ Don Gesualdo, nonostante abbia deciso di aprire «i magazzini ai poveri e ai parenti», di rendere disponibili «le sue case di campagna, alla Canziria e alla Salonia»,¹⁰⁹ di riunire tutta la sua famiglia a Mangalavite, si presenta come un uomo profondamente solo, estraneo all'ambiente che lo circonda, dominato esclusivamente dalla legge dell'utile e da sciocchi puntigli, secondo un'idea già tutta novecentesca. Se, dunque, la malattia, da un canto dimostra, attraverso il comportamento di mastro don Gesualdo, come la solitudine sia una precisa condizione dell'uomo, dall'altro attesta come la società siciliana non sappia compattarsi in vista di un bene comune, disperdendosi dietro egoistici interessi personali. Di questo Gesualdo si rammarica con la moglie, a Mangalavite, a conferma di come non ci sia «più traccia di nessun legame familiare, protettivo o almeno consolatorio»:¹¹⁰

«Salviamo tanta gente dal colera... Abbiamo tanta gente sotto le ali, e soltanto il sangue nostro è disperso di qua e di là... Lo fanno apposta... per farci stare in angustie... per lasciarci la spina dentro! Non parlo di tuo fratello, poveraccio... quello non capisce.... Ma mio padre... Non me la doveva lasciare questa spina, lui!...».¹¹¹

E, per ribadire, ancora, come l'interesse economico sia alla base di tutte le relazioni umane, a discapito di qualsiasi sentimento autentico, Gesualdo si trova costretto a difendere la figlia dalle manovre della zia Cirmena. La solidarietà, l'unione provocate dal colera sono dunque solo apparenti: don Gesualdo aspettava «che terminasse il colera per scopare la casa, e finirla pulitamente con donna Sarina e tutti i suoi [...]»¹¹² e «Cessata la paura del colera», riceve una citazione da parte della sorella «che voleva la sua parte dell'eredità paterna».¹¹³ In preda al cancro, poi, tracciando un bilancio della propria esistenza, Gesualdo prende atto del vuoto affettivo in cui è vissuto; la malattia, allora, funziona quale strumento d'analisi psicologica:

Ci aveva ancora dello stomaco per chiudervi dentro i suoi guai e le sue disgrazie, senza farne parte agli amici, per divertirli. Si buttò a giacere sul letto, e rimase solo al buio coi suoi malanni, soffocando i lamenti, mandando giù le amarezze che ogni ricordo gli faceva salire alla gola. D'una cosa sola non si dava pace, che avrebbe potuto crepare lì dove era, senza che sua figlia ne sapesse nulla. Allora, nella febbre, gli passavano dinanzi agli occhi torbidi Bianca, Diodata, mastro Nunzio, degli altri ancora, un altro se stesso che

¹⁰⁷ Verga, *Mastro don Gesualdo* cit., p. 316.

¹⁰⁸ Ivi, p. 320.

¹⁰⁹ Ivi, p. 316.

¹¹⁰ Matteo Palumbo, *Verga e le radici malate del Risorgimento*, in «Italies [online]», 15, 2011, online dal 31 décembre 2013, consultato l'11 ottobre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/Italies/3042>.

¹¹¹ Verga, *Mastro don Gesualdo* cit., p. 323

¹¹² Ivi, p. 332.

¹¹³ Ivi, p. 355.

affaticavasi e s'arrabattava al sole e al vento, tutti col viso arcigno, che gli sputavano in faccia: - Bestia! bestia! Che hai fatto? Ben ti stia!¹¹⁴

La morte sarebbe dunque, per Gesualdo, «la ratificazione estrema di un disordine, di una frattura non più ricomponibile tra la vita e l'illusione, tra ciò che l'ascesa sociale promette e ciò che poi mantiene, in termini di felicità».¹¹⁵

Come si evince, in definitiva, da questo rapido excursus, che vuol essere una prima ricognizione sull'argomento,¹¹⁶ attraverso la malattia Verga rielabora in modo nuovo temi e movenze della letteratura tradizionale. Riduttiva, quindi, appare l'idea di un Verga escusivamente influenzato dai principi deterministici: proprio la doppia valenza della malattia, ora individuale ora collettiva, mette in rilievo la presenza, nel nostro autore, di una componente soggettiva, per cui, veramente, malati e malattie dimostrano come «l'ingresso nel mondo dei malati» obblighi «la persona a rivedere procedure e processi di costruzione di senso nell'orizzonte cognitivo di riferimento modificato dalla malattia».¹¹⁷ Verga appare dunque come uno scrittore dinamico, sensibile agli stimoli dell'ambiente circostante, che recepisce criticamente.

¹¹⁴ Ivi, p. 436. Secondo Ernestina Pellegrini, poi, la morte vanificherebbe, in Gesualdo, «ogni finalità unilaterale di produzione e d'accumulazione» (Ernestina Pellegrini, *La morte dei vinti*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1989, p. 23).

¹¹⁵ Giancarlo Mazzacurati, *Verga*, Napoli, Liguori, 1985, p. 91.

¹¹⁶ Com'è noto, nei testi verghiani ricorrono anche altre malattie, come la malaria, una «malattia endemica che segna il territorio. [...] un male necessario» (Manganaro, *Verga cit.*, p. 115).

¹¹⁷ Andrea Tomasini - Damiano Abeni, *Scrivere la malattia*, «Le parole e le cose», www.leparoleelecose.it/?p=34892.

Andrea Lazzarini

«L'amore c'è soltanto nel titolo»
Gli Amori di Federico De Roberto tra Bourget e Lombroso*

Il saggio analizza la raccolta di apologhi *Gli Amori*, edita da Federico De Roberto nel 1898; ad essere qui studiate sono soprattutto le modalità di rappresentazione narrativa della teoria derobertiana del desiderio sessuale, e l'uso di fonti scientifiche e letterarie. De Roberto si rifà al modello della *Physiologie de l'amour moderne* di Paul Bourget (1891), al contempo risentendo dell'influenza di Cesare Lombroso e delle sue idee su genio e differenze sessuali tra i generi. Il saggio si conclude con alcune considerazioni sulla figura della donna 'perduta' nella produzione derobertiana (con particolare riguardo all'*Illusione*).

The essay analyses Gli Amori, a collection of apologues published by Federico De Roberto in 1898; the main focus is on the narrative representation of De Roberto's theory of sexual desire, and on the use of scientific and literary sources. The author draws on the model of Paul Bourget's Physiologie de l'amour moderne (1891), while being influenced by Cesare Lombroso and his ideas on genius and sexual differences between genders. The essay ends with some reflections on the figure of the 'lost' woman in De Roberto's production (with a particular attention to the novel L'illusione).

Quando Federico De Roberto pubblicò *Gli Amori* (1898), era reduce dal prevedibile insuccesso de *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* (1895).¹ Il trattato, che congiungeva una compiuta disamina delle origini organiche di quel sentimento a una sua analisi psicologica, è opera di impianto schiettamente saggistico. De Roberto vi aveva del tutto dismessi i panni del narratore, prestando ben poca attenzione alle esigenze del pubblico suo solito. Persino l'amico e maestro Giovanni Verga confessò di non aver avuto «la coscienza, la scienza, e la pazienza, la forza insomma d'andare avanti nella lettura» di quell'ostico volume.²

Con *Gli Amori*, De Roberto intendeva dimostrare, calandole in un contesto concreto, le teorie già esposte nel '95. Vi proponeva perciò una serie di 30 brevi apologhi scritti in forma di lettera a una galante «Contessa R.V.» di Siena, coinvolta in uno scambio di missive svoltosi, nella finzione, nell'arco di «circa sei mesi» (p. 273). In questi racconti facevano la loro ricomparsa anche protagonisti e personaggi dei suoi

* Questo scritto è la rielaborazione di un mio intervento presso il Seminario di Interpretazione Testuale dell'Università di Pisa: ringrazio gli organizzatori Stefano Brugnolo, Gianni Iotti e Sergio Zatti per l'invito e per gli utili suggerimenti ricevuti durante la discussione. Devo preziosi stimoli anche a Giuseppe Lo Castro, Paola Cosentino e Davide Conrieri.

¹ Federico De Roberto, *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale*, Milano, Galli, 1895. Il trattato è stato riedito con prefazione di Antonio Di Grado (Sesto Fiorentino, Apice libri, 2015).

² Lettera a Dina di Sordevolo del 21 febbraio 1899 (vedi Giovanni Verga, *Lettere a Dina*, a cura di Gino Raja, Roma, Ciranna, 1962); cfr. anche Claudia Carmina, *Il trattato L'Amore e la «legge dell'egoismo universale»: il positivismo inquieto di Federico De Roberto*, «Sinesthesieonline», VII, 2018, n. 23, pp. 26-41: 27.

precedenti scritti: Ermanno Raeli, Elena Woiwosky, Teresa Uzeda, Emilia di Sclàfani.³

Queste prose erano state in massima parte edite, tra il 1895 e il 1896, sul «Capitan cortese» e su «Roma di Roma», giornale del quale Luigi Capuana era referente letterario.⁴ Un nucleo di tre racconti (*Dibattimento*, *L'assurdo*, *Lettere di commiato*) ha però genesi più antica, ed era infatti già stato pubblicato nel 1892, a Napoli, sotto il comune titolo di *La morte dell'amore*, segno di una passione tormentosa e pungolante per l'argomento.⁵ In quella sede, i racconti non erano ancora stati dotati del breve 'cappello' epistolare che li introduce nel volume del 1898. *La morte dell'amore* sarebbe poi stata riedita nel 1928, con l'aggiunta di tre apologhi tratti da *Gli Amori* (*Le prove*, *Ironie*, *L'amore supremo*), a ulteriore dimostrazione di una mai cessata e reciproca 'permeabilità' di queste due opere; e, non da ultimo, di una vocazione del loro autore al riciclo anche spregiudicato di materiale.⁶

La lettura che della raccolta qui si propone non mira all'eshaustività: molti, forse troppi, sono i casi amorosi toccati da De Roberto nei suoi apologhi. Ci si concentrerà dunque sulle modalità di rappresentazione narrativa della teoria del desiderio sessuale, con particolare attenzione all'uso di fonti scientifiche e letterarie.

1. Dalle Confessioni a Gli Amori

Per *Gli Amori*, De Roberto aveva, verso la fine del 1895, pensato al titolo di *Confessioni*.⁷ Le ragioni di questa scelta sarebbero state in effetti spiegate dallo stesso autore – che modestamente vi si qualifica come «cantastorie» –⁸ nella lettera di dedica del volume:

³ I racconti relativi a Ermanno Raeli (e la Woiwosky) sono stati recentemente riediti in Federico De Roberto, *Ermanno Raeli nell'edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, a cura di Giuseppe Traina, Cuneo, Nerosubianco, 2017. Per Emilia di Sclàfani, personaggio di *Lettera di commiato* e, prima, de *Il serpente nell'Albero della scienza*, vedi la lettura de *Gli Amori* proposta in Giulia Lombardi, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in de Roberto novelliere*, Catania – Leonforte, Fondazione Verga – Euno, 2019, pp. 173-205: 196.

⁴ Vedi Rosario Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale - Roma, Bonanno, 2010, pp. 88-89.

⁵ Cfr. Federico De Roberto, *La morte dell'amore*, a cura di Monica D'Onofrio, Roma, Salerno, 1994.

⁶ *Ivi*, p. 86. Paralleli a questi materiali sono anche gli apologhi storici raccolti in *Come si ama*. Il più antico di questi testi – *Un dramma storico* (su Ferdinand Lassalle) – era uscito col titolo di *Apologo V* su «Roma di Roma», nel luglio del 1896. Cfr. Federico De Roberto, *Come si ama*, Torino, Roux e Viarengo, 1900. Cfr. anche G. Lombardi, *Dai documenti umani alle novelle di guerra*, cit., pp. 199-200 per alcune modifiche intercorse nel passaggio da *La morte dell'amore* a *Gli Amori*.

⁷ Cfr. ad es. la lettera di Felice Cameroni del 3 ottobre (citata in Rosario Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale – Roma, Bonanno, 2012, p. 123) e la corrispondenza con Ferdinando Di Giorgi (cfr. Andrea Tricomi, *Regesto delle lettere edite di Federico De Roberto*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Catania, 2013, p. 173 e 175). Vedi anche le importanti pagine di Paolo Mario Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Bari, Laterza, 1988, pp. 99-100.

⁸ Esternando al Di Giorgi la propria insoddisfazione per l'indifferenza con la quale era stato accolto *L'Amore*, il 7 dicembre 1895 De Roberto scrive: «da un cantastorie tutti volevano delle storielle. Ed io non ne volli dare neppure una, per far vedere loro che i cantastorie sanno anche parlare di cose serie. Il libro di novelle sull'amore lo faccio ora. [...] Nel 1895 spero di mandarti *Le Confessioni*» (Aurelio Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania,

Noi cantastorie siamo spesso presi a confidenti dalla gente che ha qualcosa sullo stomaco. La confessione non fu detta molto propriamente Sacramento della penit e nza; prima che penitenza è sollievo. I nostri segreti ci rodono, ci opprimono, ci soffocano; il pensiero assiduo, cocente, tende ad esprimersi, spinge all'azione ed alla rivelazione. La psicologia fisiologica spiega molto bene questo rapporto tra la funzione ideatrice e la motrice; ma noi lasceremo da parte la scienza e le sue spiegazioni. Io voglio soltanto dirle che, come i confessori, i narratori ne odono spesso d'ogni colore. Oltre l'istintivo e spesso incosciente bisogno di comunicare l'invasante pensiero, un interesse tutto personale, la salute dell'anima, spinge i credenti a confessarsi. L'egoismo che spinge a noi i confidenti si chiama vanità. Essi vengono a narrarci i fatti loro perché, presumendo che questi fatti siano straordinari e che a nessuno mai potrebbero capitarne altrettali, noi riveliamo al gran pubblico e tramandiamo ai posteri i rari e fatali avvenimenti. A onor del vero, non tutti sono così vani; alcuni, più modesti, più semplici, vengono a noi immaginando che la nostra scienza sappia leggere là dov'essi non comprendono; altri ancora – e sono quelli che ci fanno maggior piacere – non vengono a noi, ci mandano le loro confessioni scritte, dentro una busta.⁹

La confessione – legata all'egoismo, forza che per De Roberto muove il mondo – è intesa qui alla stregua di uno strumento terapeutico, e motivata scientificamente attraverso il ricorso alla moderna «psicologia fisiologica». L'espressione è forse suggerita all'autore dal titolo del volume di Giuseppe Mantovani edito da Hoepli nel 1896, e presente nella sua biblioteca.¹⁰ Mantovani non parla tuttavia di «funzione ideatrice», né tantomeno della «motrice» nei termini qui impiegati.¹¹

Gli apologhi – che come dicevamo si presentano sotto la forma di lettere a una «Contessa», identificabile in Ernesta Ribera Valle, amante dello scrittore – sono leggibili anche come 'confessioni' dello stesso De Roberto. Gian Pietro Lucini, nuovo direttore editoriale di Galli dopo l'estromissione di Carlo Chiesa, e referente per la pubblicazione de *Gli Amori*, tracciava questo impietoso ritratto del letterato:

Psicologo italiano alla Bourget ed uomo vero siciliano. Termina coll'essere recensionista di romanzi sul "Corriere della sera".

La vita gaja (pare impossibile che questo uomo freddo monoculuto e rigido nella persona ami le donnine di tutte le classi e le ami troppo) lo ha or mai rammollito.¹²

Ne *Gli Amori*, che spesso narrano di scene di bordello, lo scrittore si serve in effetti di tenui «controfigure» dietro le quali è lecito riconoscere le sue fattezze.¹³ Dalle *Confessions* di Rousseau – del quale De Roberto studiò la vita erotica – il volume sembra mutuare il tono spesso provocante e pruriginoso, e un certo gusto per le

Giannotta, 1974, p. 315). Sull'impiego dell'«epiteto autoironico» 'cantastorie' si veda Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Fondazione Verga, Catania, 1998, p. 249 (vedi anche la riedizione Acireale – Roma, Bonanno, 2007).

⁹ Federico De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Libreria Editrice Galli, 1898, p. 4.

¹⁰ Giuseppe Mantovani, *Psicologia fisiologica*, Milano, Hoepli, 1896; per la presenza del volume nella biblioteca dell'autore si veda Simona Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017, p. 364.

¹¹ Mantovani parla sia di «eccitazione motrice» (G. Mantovani, *Psicologia fisiologica*, cit., p. 30) sia di «funzione motrice» in rapporto alla volontà (ivi, p. 165).

¹² Agnese Amaduri, *L'officina de I Viceré. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2017, p. 17.

¹³ Cfr. R. Castelli, *Il discorso*, cit., pp. 124-125 e nota.

dimostrazioni di abiezione.¹⁴ Ma non si dimentichi che Paul Bourget, grande modello derobertiano, aveva titolato la propria fortunata raccolta di liriche *Les Aveux*, ‘Le Confessioni’. Alcune di queste poesie, insieme ad altre proposte nella *Physiologie de l’amour moderne* furono tradotte da De Roberto ed edite per la prima volta sul numero dedicato a Bourget della «Gazzetta dell’arte», nel dicembre 1890; dunque poste a corredo del *Raeli* del ’23.¹⁵

Il titolo finale, scelto a ridosso della pubblicazione dell’opera, sottolineava il rapporto di contiguità col quasi omonimo trattato edito nel 1895, ed aumentava, ancorché di poco, la distanza avvertita tra il narrato e il vissuto dell’autore. A evidenziare ulteriormente la forte compromissione dell’io biografico di De Roberto è proprio la lettera di dedica alla «Contessa R.V.», datata «Milano, 7 agosto 1897»:

Mia cara amica,

Questo volume è suo. Dirò anzi di più: come senza di lei non lo avrei scritto, così senza il suo permesso non lo potei pubblicare. Le lettere che lo compongono le appartengono; raccogliendole insieme io mi uniformo al suo desiderio – al suo comandamento. Il suo giudizio sul mio libro dell’*Amore* si compendì in queste parole: «L’amore c’è soltanto nel titolo». Le mie teorie la sdegnarono; ella si rifiutò di ammetterle, osservando che di teorie, di sistemi, di ipotesi, ciascuno può costruirne quanti ne vuole, ma che i fatti importano unicamente. Ecco come e perché mi sentii nell’obbligo di addurle alcuni esempi delle astratte proposizioni enunziate in quello studio. Già dissi a lei, ma debbo ora ripetere ai miei – ai nostri! – nuovi lettori, che non uno di questi esempi è inventato; io non ho fatto e non ho voluto fare opera di fantasia, ma di osservazione.

Il velo della finzione era così sottile da motivare la reazione insinuante, per quanto non priva di paradossale compiacimento, dell’avvocato Guido Ribera, marito della donna:

Lessi ieri sera la prefazione degli *Amori*, e mi pare che quel libro e quella lettera di dedica-prefazione siano dirette alla signora R.V. senza il “contessa” cioè alla signora Ribera Valle; potrò ingannarmi, ma siccome quella lettera non è che il riassunto di una disquisizione letteraria tra lei e la mia signora, e contiene una frase detta da mia moglie a proposito dell’*Amore* (libro); così mi formai quel convincimento, il quale lusinga il mio amor proprio e la vanità femminile della mia Ernesta.¹⁶

Particolarmente rilevante è, nella lettera di dedica, l’affermazione secondo la quale «non uno di questi esempi è inventato». Come meglio vedremo, gli apologhi reagiscono spesso a precisi stimoli letterari. Se, dunque, in questi casi non si può effettivamente parlare di un’opera ‘di invenzione’, non si può neppure credere alla dinamica della confessione di fatti reali (in forma verbale o scritta) evocata nella prefazione dell’opera.

¹⁴ Il 15 dicembre del 1898 sarebbe apparso sulla «Rivista d’Italia» lo scritto su *Gli amori del Rousseau*, destinato ad essere poi raccolto in F. De Roberto, *Come si ama*, cit. Cfr. R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 104.

¹⁵ Sul numero doppio speciale (15-30 dicembre 1890) della «Gazzetta d’Arte», rivista palermitana diretta da Ferdinando di Giorgi, si veda Jean-Paul De Nola, *Paul Bourget à Palerme et d’autres pages de littérature française et comparée: Avec quatorze lettres (la plupart inédites) de Paul Bourget*, Paris, A. C. Nizet, 1979, pp. 23-24. Vedi anche F. De Roberto, *Ermanno Raeli* (1923), cit., pp. 120-128.

¹⁶ Federico De Roberto, Ernesta Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d’amore e di letteratura*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2014, pp. 28-29.

2. Pessimismo, naturalismo, relativismo

La raccolta derobertiana dimostra che l'amore, soprattutto nella sua accezione romantica, non è possibile: gli amanti sono sempre ritratti come inconciliabilmente soli. Un rispecchiamento di questa dinamica potrebbe essere intravisto nella distanza (sicuramente dettata anche da motivi di discrezione) che intercorre tra il narratore/epistolografo e la sua cortese amica. I due discutono astrattamente, come se tra loro non esistesse uno scambio sentimentale profondo; le loro opinioni sono segnate da una distanza incolmabile. In ciò è curioso lo sforzo didattico del narratore, che di fatto non concede mai una piena parità alle ragioni della sua interlocutrice, alla quale risponde con un tono di bonaria – e stucchevole – condiscendenza. Per De Roberto l'amore è innanzitutto amor proprio, egoismo.¹⁷ Questa teoria, centrale nell'*Amore*, è riproposta anche nella raccolta di apologhi, e desta nella Contessa un comprensibile sdegno. L'autore/narratore risponde alla reazione stizzita dell'amica nell'introduzione a *L'assurdo*:

Ella ha ragione di sdegnarsi; dico: ha ragione e, se me lo permette, soggiungo che mi sdegno anch'io. Però, mentre ella se la prende con me, bisognerebbe invece che ella ed io insieme e tutti quanti siamo ad una voce, ce la prendessimo con la vita, con la natura, con quella Necessità dalla quale le cose sono state ordinate. (p. 238)

L'amore è un groviglio di contraddizioni e paradossi: «è la più grande illusione e la massima verità; l'origine d'ogni male e la fonte del solo bene; la passione più forte e salda ma anche più debole e peritura. E le dirò che questo amore importerà più dell'amor proprio, ma che l'amor proprio importa sopra ogni cosa» (p. 274). Per una regola ancora più crudele e assurda, «la soddisfazione dell'amor proprio è pertanto fatale all'amore. Si potrebbe vedere qui una graziosa assurdità, se appunto il predominio dell'egoismo non spiegasse logicamente l'apparente controsenso» (p. 240).

Questo pessimismo di stampo razionalistico è così radicale da mettere in dubbio i propri presupposti, tanto da arrivare a 'purgare se stesso', conducendo a un aperto relativismo scettico:

Ora m'accorgo – ella dirà che guasto tutto! – come gli esempi non provino nulla, perché tanti se ne possono addurre a sostegno della tesi quanti a sostegno dell'antitesi. Varrà più l'una o l'altra? Ogni opinione è legittima; l'accordo dei concetti nel disaccordo delle espressioni mi pare che sia molto bene provato da queste due sentenze di due grandi scrittrici: Mademoiselle de Lafayette ha detto: «On pardonne les infidélités, mais on ne les oublie pas». – «On oublie les infidélités, mais on ne les pardonne pas», ha detto Madame de Sevigné... (p. 199)

Tutte le opinioni sono legittime, e il continuo capovolgere di quelle che un po' troppo arbitrariamente noi chiamiamo verità non è tanto argomento di riso quanto di dolore. Nel momento che scrivo il miliardo e tanti milioni di creature che popolano il mondo giudicano la vita, le passioni, gl'interessi ed i simili in un miliardo

¹⁷ Questa identità è al centro dell'indagine di C. Carmina, *Il trattato L'Amore e la «legge dell'egoismo universale»*, cit.

e tanti milioni di modi diversi; fra un'ora il loro giudizio sarà mutato; come concludere, pertanto? (pp. 274-275)

È qui da notare come le frasi argute della Lafayette e della Sevigné siano tratte dalla voce *Infidélité* del repertorio *L'amour, les femmes et le mariage* di Gustave Sandré: della sua influenza su *Gli Amori* si discuterà più avanti.¹⁸ Dopo questo rivolgimento relativistico/scettico, De Roberto chiude il volume invitando il lettore a una curiosa forma di stoicismo: «Diffida dunque delle speranze troppo grandi, guardati dalle memorie troppo abbellite; e, nell'amore come in tutta la vita, non esagerare» (p. 279).

3. Ancora Bourget: la «*Physiologie de l'amour moderne*»

La profonda fascinazione di De Roberto per l'opera di Paul Bourget – figura centrale della cultura europea dell'epoca, capace di influenzare pensatori del calibro di Nietzsche – è ben nota, ed era più che evidente agli stessi contemporanei, che da subito recepirono l'autore catanese come un 'Bourget italiano'.¹⁹ De Roberto si era avvicinato al pensiero bourgettiano all'epoca del saggio *Psicologia contemporanea* (1884) – recensione dei primi *Essays de Psychologie contemporaine* – e se ne era alquanto allontanato dopo la pubblicazione del controverso romanzo *Le Disciple* (1889). In quel volume, con un clamoroso cambio di prospettive che segnò profondamente il dibattito culturale di quegli anni, il francese addebitava i vizi morali della modernità alla perdita del senso religioso.²⁰

Per una curiosa coincidenza, solo tra il 1890 e il 1891 De Roberto, assieme al più giovane amico Ferdinando Di Giorgi, ebbe modo di conoscere e frequentare, tra Palermo e Milano, Bourget e la sua novella sposa Minnie. La consuetudine coi due letterati siciliani lasciò una decisa impronta sul francese, che li incaricò di attendere a traduzioni italiane di alcune delle proprie opere, e dedicò loro due dei suoi *Nouveaux Pastels*.²¹ Nella corrispondenza con Di Giorgi, a Bourget è ironicamente attribuito l'epiteto di «simpaticone», segno di un rapporto che non si limitava a una riverenza

¹⁸ [Gustave Sandré], *L'amour, les femmes et le mariage. Historiettes, pensées et réflexions glanées à travers champs*. Par Adolphe Ricard, 9a ed., Paris, Garnier, 1884, s.v. Infidélité, p. 294.

¹⁹ Sull'influsso di Bourget e degli *psychologues* francesi su Nietzsche, vedi Giuliano Campioni, *Nietzsche and «the French Psychologists»*, *Stendhal, Taine, Ribot, Bourget*, in *Nietzsche and the Problem of Subjectivity*, edited by João Constâncio, Maria João Mayer Branco, Bartholomew Ryan, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 219-233.

²⁰ Sulla questione si vedano la ricostruzione storica e le importanti considerazioni critiche di Gianni Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 123-177. Vedi inoltre Federico De Roberto, *Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria*, a cura di Annamaria Loria, Torino, Aragno, 2012, pp. XVIII-XXIII. Bourget aveva ringraziato De Roberto per l'articolo del 1884 con una lettera (da Granada, del 31 agosto), edita da Jean-Paul De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., p. 36 e conservata dentro l'esemplare di *Un crime d'amour* presente nella biblioteca dell'autore: vedi S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 135.

²¹ A Di Giorgi dedicherà *Jacques Molan*, a De Roberto *Corsègues*: vedi Paul Bourget, *Nouveaux Pastels. Dix portraits d'hommes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, pp. 360-393, 461-497 (il sesto e il nono *Pastel* rispettivamente).

da epigoni.²² Anche dopo la presa di distanze dalla ‘conversione’ cattolica di Bourget, quella frequentazione dovette procurare non poco orgoglio all’autore dei *Viceré*: anni dopo avrebbe donato a Ernesta Ribera Valle una copia dei *Pastels*, non mancando di farle notare che uno di questi gli era stato dedicato.²³

Meno positivamente De Roberto accolse le recensioni che, nel suo primo grande romanzo, *L’Illusione* (1891), continuavano a vedere i segni del metodo psicologico bourgettiano; osservazione che gli sarebbe senz’altro risultata condivisibile per un romanzo come l’*Ermanno Raeli*. Di ciò si lamentava nella lettera al Di Giorgi del 18 luglio 1891:

Se sapessi quante cretinate si sono stampate intorno all’*Illusione*! Giusto iersera sul «Fortunio», non ho letto una lunga discorsa in cui si dimostra che in questo libro io seguo Bourget? Che l’*Illusione* è fatta con lo stesso metodo di Bourget? Corpo del diavolo, è una cosa da far vomitare! Non dice questo stesso «Fortunio», che «l’autore di *Ermanno Raeli*, se non è stato ugualmente felice nel concepire un lavoro più organico di quello, ha dato etc. etc.». *Ermanno Raeli* più organico dell’*Illusione*! Un paragone qualunque tra *Ermanno Raeli* e l’*Illusione*! Ma perché non fanno i lustrascarpe, i vuotacessi, i ruffiani? Ero fuori dalla grazia di Dio [...]»²⁴

De Roberto avrebbe poi alluso ironicamente ai continui e fastidiosi confronti con Bourget nell’appendice dell’*Ermanno Raeli* rivisto (1923):

In alcune notizie necrologiche del povero scrittore palermitano fu enunziata l’opinione che egli fosse imitatore o seguace od accolito dell’illustre psicologo francese: tutto un quaderno di traduzioni dal canzoniere degli *Aveux* sta a comprovare la singolare perizia degli scopritori di cotesta derivazione spirituale.²⁵

Tra le opere che Bourget aveva tentato di far stampare in versione italiana, per il tramite di Di Giorgi e De Roberto, vi era anche la *Physiologie de l’amour moderne* (1891). La *Physiologie* sarebbe dovuta uscire a Catania con una prefazione scritta dallo stesso De Roberto. Proprio durante il soggiorno palermitano di Bourget, Di Giorgi aveva tradotto gli aforismi proposti nella *Physiologie*, e aveva posto al centro di un proprio racconto (*Un viaggio di Larcher in Sicilia*) il protagonista di quel volume, Claude Larcher.²⁶

La *Physiologie* è stata più volte accostata all’*Amore* dalla critica recente, più che altro per rilevarne le profonde differenze di impostazione.²⁷ Finora meno sondato – ancorché chiaro ad alcuni contemporanei – è invece il rapporto strettissimo che quell’opera intrattiene con *Gli Amori*. Il 18 dicembre 1897, a firma «Prospero», Luigi Pirandello pubblicò un’acuta recensione che rilevava questa smaccata dipendenza:

²² Cfr. Ferdinando Di Giorgi, *Lettere a Federico De Roberto*, a cura di Maria Emma Alaimo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1985, pp. 259, 262, 268, 273, 290, 299.

²³ Cfr. F. De Roberto, E. Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle*, cit., p. 25.

²⁴ A. Navarra, *Federico De Roberto*, cit., pp. 274-278.

²⁵ F. De Roberto, *Ermanno Raeli* nell’edizione del 1923, cit., p. 120.

²⁶ Editto in J.P. De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., pp. 50-63.

²⁷ R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 126-127.

Erotografia: termine nuovo; soggetto tanto vecchio, quant'è vecchio il mondo; però sempre nuovo: ma qui no. La derivazione di questo libro dalla *Physiologie de l'amour moderne* del Bourget è evidente e salta a gli occhi a ogni pagina così, che chiunque abbia letto l'opera dello scrittore francese se ne accorgerà senza dubbio e in prima. Si può anzi affermare, che l'unica differenza tra i due libri è questa: che in uno la materia è divisa in ventidue meditazioni; nell'altro, in trenta lettere indirizzate a una *spirituale contessa*. La differenza però nella forma espositiva non altera per nulla il metodo, né cangia il tono.

Infatti il Bourget, nelle sue meditazioni, espone prima le sue amare teorie sull'amore, poi le riassume in uno o più aforismi, che applica infine a casi particolari, di cui sono spesso eroi certi personaggi de' suoi romanzi precedenti; e così il De Roberto espone ugualmente nella prima parte d'ogni lettera una teoria ugualmente amara sull'amore, e ugualmente poi l'applica a un caso particolare, a una storiella, di cui ugualmente sono spesso eroi certi personaggi de' suoi precedenti romanzi, come «il mio povero amico Ermanno Raeli», la Woiwosky o donna Teresa Uzeda Duffredi di Casaura... Se non che queste storielle riescono spesso «a sfondare le porte aperte», come allo stesso autore fa notar la *spirituale contessa*.²⁸

Spesso Bourget, come De Roberto fa nel suo volume, riprende nella *Physiologie* personaggi di altri suoi romanzi. Tuttavia quella di Claude Larcher era una figura dalla quale Bourget intendeva distinguersi. Lo descrive nella *Préface* come un degenerato, un abietto: un «cerveau singulièrement morbide», un «névropathe» intento a «se griser systématiquement», preda di un «inutile cynisme».²⁹ In ciò il personaggio non è poi così diverso dai vari *alter ego* usati da De Roberto nella sua raccolta, ma l'autore italiano, a differenza del francese, non sembra minimamente interessato a prendere le distanze dalle azioni descritte nel libro. Nell'appendice conclusiva del secondo *Raeli*, «Claudio Larcher» si presenta del resto come un 'doppio' di Ermanno.³⁰

Nella *Physiologie*, De Roberto avrebbe potuto trovare qualche ispirazione – benché scherzosa – anche per le formulazioni matematiche dell'amore e delle sue componenti che caratterizzano il trattato del 1895.³¹ Bourget impiegava in effetti una semplice formula per definire, con cinismo misogino, la «moralità di una donna di trent'anni»:

La moralité d'une femme de trente ans, c'est la moralité de ses dix-huit ans, moins ce que la vie lui en a enlevé: 0 - x... (zéro moins quelque chose). Il y a des formules d'algèbre dans ce goût-là.³²

Il sospetto che questa possa essere stata una fonte d'ispirazione per le formule de *L'Amore* è confermato da un altro fatto. Nel già citato *Viaggio di Larcher in Sicilia*, Di Giorgi aveva ripreso quel punto della *Physiologie* sottilmente ironizzando sul riduzionismo matematico di certi filosofi positivisti, qui incarnati dall'Adrien Sixte

²⁸ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 311-312: 311. Molto acute anche le critiche allo stile dell'opera qui formulate da Pirandello. L'accusa di sfondare «le porte aperte» è mossa dalla Contessa nell'esordio de *Il sospetto* (p. 33).

²⁹ Paul Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, pp. III, VII-VIII.

³⁰ Federico De Roberto, *Ermanno Raeli nell'edizione del 1923 con quattro novelle tratte da Gli amori (1898)*, cit., pp. 120-128. A fronte dell'importanza in seguito assunta da quelle poesie in versione italiana, sorprende un poco il giudizio dato da De Roberto a Di Giorgi sui versi tradotti: «sono molti, ma sono brutti». Cfr. A. Navarra, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, cit., p. 254.

³¹ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 240-252 (cap. III, 10).

³² P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., p. 109.

del *Disciple* (personaggio dietro al quale sono ravvisabili le fattezze di Hyppolite Taine, peraltro destinatario della lettera di *Préface* del volume di Bourget sull'amore):³³

Larcher ricevette questo pacco di libri da Parigi. Lo aprì distrattamente più per istinto che per un sentimento di curiosità e non seppe trattenersi dal sorridere, vedendo una nuova opera di Adrien Sixte, due grossi volumi col titolo *La Dynamique des passions*. Questo Sixte, l'autore famoso della *Théorie des passions*, era stato quasi, un tempo, il suo padre spirituale, colui nel verbo del quale egli giurava, in materia di psicologia; ma la sua ammirazione era caduta d'un tratto dal giorno in cui era andato dal filosofo, all'estremo delle sue forze, con la disperazione nel cuore, scongiurandolo di aiutarlo a guarire [...] e Sixte s'era messo, con un sorriso e una sicurezza da ciarlatano che vantò i miracoli di un rimedio, a dimostrargli che in fondo l'amore si può ridurre ad una formula algebrica, e che tutta l'arte di chi vuol liberarsi dal tormento di una passione, sta nel risolvere l'equazione in modo che risulti $A = 0$.³⁴

Delle molte tangenze individuabili tra *Gli Amori* e la *Physiologie*, se ne può proporre una particolarmente indicativa del modo di procedere derobertiano. Nella *Meditation I*, Claude Larcher, innamorato infelicemente dell'incostante e crudele attrice Colette, cerca sollievo nella frequentazione di una prostituta. Questa ha sul collo una curiosa cicatrice:

Cette fille a une douceur infinie, quelque chose de vaincu, de lassé et de tendre dans la vie qui me fait comprendre les pires *Redemptoristes*, ceux qui vont chercher leur maîtresse, – leur femme quelquefois, – dans des entresols comme celui-ci, ou dans la susdite maison-mère et ses succursales. Elle se dressa à demi pour me donner un baiser, par compassion. Le geste qu'elle fit déplaça un petit ruban de velours qu'elle portait au cou, et alors seulement je vis qu'elle avait là une place toute meurtrie, une tache jaune de la grandeur d'un écu de cinq francs. On avait dû la pincer avec une violence inouïe et tordre la peau exprès pour lui faire plus de mal.

– «Ce n'est rien,» répondit-elle à ma question: «Qu'as-tu là?» et elle ajouta avec son rire fanoché: «C'est Alfred!...»

– «Qui ça, Alfred?» lui demandai-je.

– «C'est mon amant,» dit-elle, «tu sais, pas comme toi, mais quelqu'un qui m'aime...»

– «Il te bat?...» lui demandai-je.

– «Quelquefois,» dit-elle simplement. – «Et tu l'aimes?...»

– «Oh! oui,» fit-elle, «et lui aussi. Qu'est-ce que tu veux? Il est jaloux, c'est un pauvre employé. Il ne peut pas me prendre chez lui... C'est tout naturel si ça le rend méchant...»³⁵

È interessante che il passo contenga un riferimento ai 'redentoristi', cioè a coloro che sono soliti innamorarsi di donne traviate delle quali tentano appunto una redenzione: secondo Gianni Maffei la figura della «redenta» sarebbe centrale per lo «schema di sublimazione e caduta» che in De Roberto diviene precocemente «matrice delle narrazioni». ³⁶ L'episodio bourgettiano è ripreso e ampliato da De Roberto in uno dei suoi apologhi, *Le cicatrici* (per la prima volta pubblicato il 19 agosto 1896 su «Roma di Roma»).

³³ L'autorità di Taine è, peraltro, citata anche ne *Gli Amori*, p. 2 (insieme a quella di Baudelaire).

³⁴ J.P. De Nola, *Paul Bourget à Palerme*, cit., p. 51. Su Adrien Sixte si veda Hugh M. Davidson, *The Essais de Psychologie Contemporaine and the Character of Adrien Sixte*, «Modern Philology», XLVI, 1948, pp. 34-48.

³⁵ P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., pp. 17-18.

³⁶ G. Maffei, *La passione del metodo*, cit., pp. 59-66.

Senza sua volontà, pertanto, anzi a propria insaputa, si destò quella sera accanto a una donna che gli aveva gettato le braccia al collo, una creatura bella e strana ad un tempo, grande, forte, con una testa che pareva sbazzata nel marmo, a larghi tratti, rassomigliante tutt'insieme a qualche animata statua della cacciatrice Diana. Ma la fredda e quasi scultorea espressione del viso era animata dagli occhi azzurri, dolci e ridenti come un celeste spiracolo. I capelli castani, crespi, foltissimi e corti, le mettevano sulla nuca come un casco enorme ed opprimente; una lunga veste azzurra, stretta alla cintura, stretta ai polsi, pudicamente copriva tutto il suo corpo ed era appena aperta intorno all'attaccatura del collo, tanto tuttavia da lasciar scorgere, sulla pelle bianchissima, la riga esile ed ancora un poco più bianca d'una cicatrice. – Che è questo? – domandò il poeta quando si fu liberato dall'abbraccio e per vincere in qualche modo l'imbarazzo al quale era in preda. – Non vedi? – rispose ella con un forte accento esotico sgraziato a udire ma che si traduceva plasticamente in un vezzoso atteggiamento delle labbra ed era, insomma, una stranezza di più. – Non vedi? Una cicatrice. È stato un colpo di coltello: potevo morirne. Trapassò il polmone; quando fui guarita stetti tanto tempo tossendo. Il mio amante mi fece questo, per gelosia; mi voleva bene! (pp. 159-160)

Non vi è dubbio che questo passo sia derivato da quello della *Physiologie*: la cicatrice, sempre inferta dall'amante della prostituta, si trova nello stesso luogo, la base del collo; entrambe le donne tendono a giustificare e sminuire, in un secco scambio dialogico col cliente, la terribile violenza subita.

Ne *Gli Amori*, il protagonista delle *Cicatrici* è un «poeta» che, nella «prima gioventù», bruciante di desiderio, «non aveva troppo badato al bicchiere nel quale dissetavasi», ma che con l'età era «divenuto molto riguardoso», passando da un'arte «degnata d'un orgiastra [*sic*], impudica, satanica, piena di volute reminiscenze baudelariane» a una ormai «purificata». Arco evolutivo, questo, che fa pensare a quello vissuto da Bourget: nella sua recensione agli *Essais*, De Roberto aveva del resto fortemente evidenziato il baudelairismo degli *Aveux*.³⁷

Come Pirandello notava, dunque, *Gli Amori* reagiscono alla *Physiologie* di Paul Bourget, dal magistero del quale, ancora nel 1898, De Roberto faticava a smarcarsi. Ciò che Pirandello non rileva è però il segno affatto opposto della raccolta di apologhi derobertiana, che non intende liberarsi da un certo cinismo e, come meglio vedremo, da una matrice positivista di stampo lombrosiano.

4. Aperture alla teoria lombrosiana: La «Venere di Siracusa»

Nell'ultimo passo citato, è senz'altro notevole il paragone tra il corpo della prostituta e quello di una statua classica: simili confronti con idoli e statue tornano in più punti de *Gli Amori*, e consentono di analizzare le differenze tra desiderio maschile e femminile secondo la teoria derobertiana.

È bene ricordare che per De Roberto – così come per Lombroso e Mantegazza – le donne sono sessualmente più fredde degli uomini:

³⁷ Cfr. F. De Roberto, *Il tempo dello scontento universale*, cit., p. 4: «Più che nel severo e rigoroso studio psicologico, il Bourget dimostra di aver penetrato il doloroso segreto di Carlo Baudelaire nella raccolta di versi che ha recentemente pubblicata. I suoi *Aveux*, infatti, derivano direttamente dai *Fleurs du Mal*, una medesima, singolare concezione dell'amore ispira i due poeti».

Noi abbiamo detto, mia cara amica, che le donne non sono, generalmente parlando, ardenti: ma se la media di esse sta, poniamo, a una temperatura di 10 gradi – essendo 30 quella degli uomini – alcune salgono fino a 15, altre scendono a 5. (p. 45)

Nel suo capitale studio sull'ideologia sessuale vittoriana, Steven Marcus ha mostrato come simili pareri trovassero sin dall'inizio dell'Ottocento larga diffusione nella cultura medica.³⁸

Per De Roberto, questa frigidità non si traduce nell'apprezzamento del valore e della virtù maschile, ma – come intende dimostrare ne *L'indiscreta domanda* – in quello per «la fredda, impassibile e vuota bellezza delle forme» (p. 11). Una statua di Adone ha perciò un potere seduttivo molto superiore a quello che ha un «brutto grand'uomo» (p. 14). Nell'apologo, la Woiwosky, amante di Ermanno Raeli, notando un granatiere dotato della «bellezza d'un Dio», risponde alla preoccupata curiosità del giovane *partner* dicendogli: «È bello come una statua. Le statue s'ammirano, non si amano» (p. 18). Quando però Ermanno le chiede che cosa sarebbe potuto succedere con quel granatiere in sua assenza, la donna risponde con un inquietante: «Non me lo domandare». La bellezza e non il valore del celebre letterato Guglielmo Valdara, protagonista de *L'omonimo*, è la ragione per la quale la moglie di un ingegnere gli si concede: solo alla fine del racconto si scoprirà infatti che questa lo aveva scambiato, appunto, per un omonimo proprietario di lanerie. Parlando della bellezza di Valdara, De Roberto scrive: «Quando non avrà più capelli, la sua testa parrà scolpita nel marmo pario – e non dispiacerà» (p. 21). Anche l'amante della *Jettatrice* è paragonato a una «statua animata» per la sua bellezza (p. 191).

Gli uomini, che a differenza delle donne sono sessualmente impetuosi, trovano la bellezza statuaria meno apprezzabile. Nell'*Estro*, Ermanno Raeli incontra una donna bella e priva di difetti, ma «sovraccarica di vistosi ornamenti al pari d'un idolo»; il suo viso era «vuoto d'espressione come quello d'un idolo di stucco o di marmo» (p. 114). De Roberto osserva poi che «la bellezza espressa dall'arte, nel quadro o nella statua, è quasi perfetta e certamente amabile. Ma è anche muta ed è anche falsa: nella realtà non esiste» (p. 115). È dunque per questa ragione che, descrivendo nel già citato passo de *Le cicatrici* la bellezza della prostituta – la testa della quale «pareva sbozzata nel marmo», e che somigliava «tutt'insieme a qualche animata statua della cacciatrice Diana» – l'autore deve anche aggiungere che «la fredda e quasi scultorea espressione del viso era animata dagli occhi azzurri, dolci e ridenti come un celeste spettacolo».

³⁸ Steven Marcus, *The other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England* [1964], London; New York, Routledge, 2009, in particolare pp. 30-33. Da tenere in considerazione per la questione del desiderio maschile nella narrativa verista e scapigliata Giuseppe Lo Castro, *Il mistero della violenza. Tentazione! di Verga e il racconto di stupro*, in *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 9-27, con pagine dedicate all'*Ermanno Raeli* (pp. 23-27).

Il confronto tra la bellezza di un corpo femminile e quello di una statua motiva un intero apologo, la *Venere di Siracusa* («Roma di Roma», 20 e 21 luglio 1896).³⁹ Il racconto cerca di dimostrare una tesi fondante della teoria amorosa sviluppata dall'autore, secondo la quale gli uomini «appetiscono avidamente le donne», anche quelle brutte, perché, al pari dei «maschi animali», non devono «quasi aver preferenze»: «dinanzi a qualunque persona del sesso diverso», aggiunge De Roberto, «hanno da rammentarsi del proprio» (p. 102).

L'inizio del racconto traduce un passo di *Les morts vont vite* di Alexandre Dumas padre, nel quale si narra dell'incontro 'pietoso' di Eugène Sue con una prostituta che non può più esercitare la professione, perché sfregiata col vetriolo da un amante; dopo aver consumato il rapporto a luci spente, Sue lascia alla donna il 'generoso' compenso di due luigi.⁴⁰

Eugenio Sue, dunque, s'atteggiava, come tutti gli scrittori del romanticismo, a depravato; ma forse, o senza forse, era naturalmente sano, e la troppa salute dovè nuocere alla sua grandezza se è vero che il genio è una malattia. (p. 103)

De Roberto apre ovviamente alle teorie lombrosiane sulla natura del genio, rilanciate nel 1894 da *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* (sesta edizione riveduta del celebre *Genio e follia*); Lombroso era del resto già evocato come «un filosofo che è onore d'Italia», il quale ha dimostrato che «il Genio più alto ha più lati manchevoli» (p. 12).⁴¹

Nella seconda parte dell'apologo si traducono pagine tratte dalla *Vie Errante* di Guy de Maupassant (1890), che tratta del suo invaghimento per una statua celebre nell'Ottocento: la Venere di Siracusa o Landolina, oggi conservata presso il locale Museo archeologico.⁴² De Roberto narra poi la vicenda occorsa a un suo *alter ego*, il pittore Franz von Rödrich, che, dopo aver visto la meravigliosa statua insieme a un più giovane amico, lo accompagna al bordello, per scoprire nel corpo di una turpe prostituta gli stessi segni della bellezza della Venere.⁴³

De Roberto vuole far notare le differenze che sussistono tra i due sessi nel grado di ammirazione della bellezza:

³⁹ Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, cit., p. 207; R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 156-160, dove il racconto è persuasivamente accostato alla novella *Nella vetrina* (1902), nella quale un *alter ego* dell'autore si innamora di una testa di manichino esposta in un negozio.

⁴⁰ Alexandre Dumas, *Les morts vont vite*, 2 voll., Paris, Michel Lévy Freres, 1861, II, pp. 46-47.

⁴¹ Cesare Lombroso, *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, 6ª ed., Fratelli Bocca, Torino, 1894.

⁴² Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, Paul Ollendor, 1890, pp. 115-123; il capitolo *La Sicile* era già comparso sulla «Nouvelle revue», XLIII, 1886, pp. 225-263. È da osservare che, subito prima di cominciare a pubblicarvi la serie degli «apologhi», De Roberto aveva edito proprio sul «Capitan cortese» – il 29 settembre e 6 ottobre 1895 – due lunghi e importanti saggi su Maupassant, dove il suo metodo naturalista era posto a confronto con quello psicologico di Bourget. Cfr. R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 88.

⁴³ Per questo e altri *alter ego* derobertiani valgano le osservazioni di R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 218.

l'ammirazione degli uomini per la bellezza arriva a tal grado, da liberarsi dall'istinto erotico che la determina e da mutarsi in un culto quasi ideale, in un sentimento estasiato e purissimo. Già Enrico Heine aveva malinconicamente confessato: «Io non ho mai amato altro che statue e donne morte...». Guido de Maupassant dice: «Se avessi da scegliere fra la più bella delle creature vive e la donna dipinta da Tiziano, io preferirei la donna dipinta da Tiziano». Capovolgiamo la proposizione e facciamo che una donna debba scegliere fra il più bell'uomo vivo e l'Apollo del Belvedere: costei sceglierebbe... un abbonamento a un giornale di mode. (p. 107)

La citazione di Heine – alquanto imprecisa, al punto da far sospettare la mediazione di qualche altra fonte – proviene dalla prima delle *Florentinische Nächte*, dove la frase è pronunciata in realtà dal personaggio di Maximilian: questi confessa a Maria di essersi in più occasioni innamorato di donne scolpite, dipinte o morte.⁴⁴ Per comprendere a fondo il passo appena proposto bisogna rimandare all'*Amore* e, più precisamente, al secondo paragrafo, dedicato alla bellezza, del Capitolo III. L'autore attacca qui le teorie di Paolo Mantegazza sulle differenze di percezione del bello tra i sessi nella sua *Fisiologia della donna* (1893):

Dice il Mantegazza: «Se le donne fossero legislative dell'opinione pubblica, direbbero: l'uomo è più bello». Ciò non pare credibile. Molte donne direbbero così, ma non sempre, solo in certi momenti; altre direbbero che l'uomo è brutto; il più gran numero che non è né bello né brutto, che è insignificante. E lo stesso Mantegazza sembra disdirsi, perché [...] dichiara che il culto accordato alla bellezza muliebre «è culto dovuto alla creatura più alta nel mondo delle forme vive, ed alla più alta manifestazione delle forze estetiche della natura:» – la qual cosa significa chiaramente che il maggior valore della bellezza femminile è reale e non dipende dall'ardore dei desideri maschili. Noi però ci atterremo al criterio soggettivo dell'impressione, lasciando da parte l'obbiettivo valore della bellezza. Su cento uomini posti dinanzi alla Venere dei Medici, tutti e cento restano estatici d'ammirazione più o meno pura; su cento donne poste dinanzi all'Apollo del Belvedere un buon numero restano indifferenti; qualcuna – come quella signora il cui motto inaudito è stato raccolto dal Ferrero – non troverà altro da osservare se non che rassomiglia al suo portinaio. E questo ci prova ancora come le donne non soltanto apprezzino meno il bello sessuale, ma siano anche meno capaci di pure commozioni estetiche. (p. 155-156)⁴⁵

De Roberto risponde a Mantegazza ricorrendo tacitamente all'autorità di Cesare Lombroso, del quale ricorda un luogo dell'*Uomo di genio*, dove poteva trovare citato lo studio di Guglielmo Ferrero su *La Donna artista*:

Ed è per questo che troviamo tanti poeti, anche mediocri, nei maschi giovani, e così pochi nelle femmine. Il motivo di quasi tutte le liriche è l'amore.

Né la pittura né la scultura sono altro in gran parte che sensazioni genetiche associate con immagini e idee; e nel piacere frenetico della musica entra di molto la sessualità: questa, essendo più debole nella donna, la materia prima dell'arte le viene, se non a mancare, a far difetto. Ecco perché le donne non creano e non capiscono la bellezza fisica; e restano fredde non solo innanzi alla Venere dei Medici, ma – ciò che è più

⁴⁴ Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, herausgegeben von Manfred Windfuhr, 16 voll., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997, V, p. 204: «“Und Sie liebten immer nur gemeißelte oder gemalte Frauen?” ticherte Maria. “Nein, ich habe auch tote Frauen geliebt”, antwortete Maximilian» («Ma voi avete amato solo donne scolpite o dipinte?» ridacchiò Maria. “No, io ho amato anche donne morte”, rispose Maximilian»). Per le opere di Heine possedute da De Roberto (che non includono le *Notti fiorentine*) vedi S. Inserra, *La biblioteca*, cit., p. 303.

⁴⁵ I passi di Mantegazza sono tratti da Paolo Mantegazza, *Fisiologia della donna*, 2 voll., Milano, Treves, 1893, I, pp. 305 e 330.

curioso – innanzi all’Apollo del Belvedere, di fronte al quale una signora intelligentissima non seppe osservare altro, se non che *rassomigliava al suo portinaio* (Ferrero, o.c.).⁴⁶

Di Lombroso e Ferrero De Roberto aveva in quegli anni letto e grandemente apprezzato anche *La donna delinquente* (1894), citato in *Una pagina di storia dell’amore* (1898) per stigmatizzare come deviante e patologico il carattere di George Sand;⁴⁷ il comportamento ‘masochista’ dell’autrice è anzi analizzato attraverso gli strumenti elaborati da Max Nordau in *Degenerazione*, libro dove Lombroso era salutato come maestro.⁴⁸ Già Spinazzola aveva notato una singolare coincidenza tra il titolo di *Una pagina della storia dell’amore* e il romanzo *Un giorno a Madera. Una pagina dell’igiene d’amore* di Mantegazza.⁴⁹ De Roberto non si limita, insomma, a guardare da molto vicino alla contemporanea produzione scientifica sulle questioni d’amore, ma la sua fantasia e ispirazione sono profondamente condizionate da queste letture.

Il racconto della visita di Maupassant alla Venere di Siracusa è tradotto puntualmente nell’apologo de *Gli Amori*:

«Non è la donna poetizzata, la donna idealizzata, la donna divina o maestosa come la Venere di Milo; è la donna come realmente è, come noi l’amiamo, come la desideriamo, come vogliamo abbracciarla. È grassa, col petto forte, l’anca potente e la gamba un poco pesante; è una Venere carnale che sogniamo coricata vedendola in piedi. Il braccio che ha perduto nascondeva le mammelle; la mano che le resta solleva un drappo per ricoprire, con un gesto adorabile, le grazie più misteriose. Tutto il corpo è fatto, concepito, inchinato per questo movimento tutte le linee vi si concentrano, tutto il pensiero vi corre. Questo gesto semplice e naturale, pieno di pudore e d’impudicizia, che nasconde e mostra, vela e rivela, attira ed evita, sembra definire tutta l’attitudine della donna sulla terra; [...] La Venere di Siracusa è una donna, ed è anche il simbolo della carne». [...] La Venere di Siracusa non ha testa. E ciò nonostante, quantunque per la mancanza del viso e dello sguardo parrebbe dover mancare anche l’espressione, ella ha pure il suo significato. Se lo sguardo di certe donne ci dice cose che realmente non sono nelle loro persone e determina

⁴⁶ C. Lombroso, *L’uomo di genio*, cit., p. 254. Per l’articolo di Ferrero, edito su «La battaglia per l’arte», I, 8, 2 febbraio 1893, vedi Lorella Cedroni, *I tempi e le opere di Guglielmo Ferrero. Saggio di bibliografia internazionale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 76. Per altre confutazioni derobertiane di tesi del Mantegazza si veda R. Castelli, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 133-134. Come è noto, De Roberto riceve da Lombroso (1 settembre 1895) e Mantegazza (4 ottobre 1895) due lettere di ringraziamento relative all’invio dell’*Amore*.

⁴⁷ Federico De Roberto, *Una pagina della storia dell’Amore*, Milano, Fratelli Treves, 1913, p. 100: «Questo miscuglio di crudeltà e di compassione, questa capacità di arrivare ad un tempo all’estremo della perfidia ed all’estremo dell’abnegazione, sono proprii del sesso femminile: il caso di costei sarebbe un bell’esempio in mano al Lombroso ed al Ferrero per il loro magnifico libro sulla *Donna delinquente*». Cfr. A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti*, cit., p. 260. De Roberto avrebbe dedicato al dibattito fra *Lombrosiani e anti-lombrosiani* un articolo sul «Corriere della Sera» (29-30 marzo 1900): vedi Claudia Carmina, *Verso l’«inesplorato fondo dell’io». De Roberto e la psicologia fin de siècle*, «Between», XI, 2021, n. 21, p. 106-122.

⁴⁸ F. De Roberto, *Una pagina della storia dell’Amore*, cit., pp. 77-78: «Non possiamo dunque metterla fra le sensuali, ma piuttosto fra quelle che si chiamano “cerebrali”. Anzi, volendo spingere un poco oltre questa indagine, e trovare nell’opera artistica i sintomi dell’infermità dell’artista, come usa Max Nordau, troveremmo argomento da sospettare che, se ella non fu donna sessualmente normale, soffrì della malattia tutta opposta a quella che le hanno ascritta: non solamente non peccò di troppa sensualità, ma ebbe anzi sensi ottusi e incorse, per eccitarsi, in una specie di masochismo». Per gli scritti dedicati a Nordau sul «Giornale di Sicilia» e «Corriere della Sera» tra 1888 e 1904 vedi F. De Roberto, *Il tempo dello scontento universale*, cit., pp. 78-82 e C. Carmina, *Verso l’«inesplorato fondo dell’io»*, cit., p. 112 e nota. La prima traduzione italiana di *Degenerazione* era stata impressa a Milano dai F.lli Dumolard nel 1893-1894.

⁴⁹ Vittorio Spinazzola, *Federico de Roberto e il Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 188. Il titolo potrebbe ad ogni modo risentire anche di quello del romanzo *Une page d’amour* di Émile Zola.

in noi un'esaltazione per la quale ci crediamo capaci di spiccare le stelle dal cielo, altre eccitano nelle nostre vene l'impetuoso amore dal quale è uscita la nostra razza. «La Venere di Siracusa è la perfetta espressione di questa bellezza potente, sana e semplice. Ella non ha testa! Che importa? Il simbolo è perciò stesso più integro. È un corpo di donna che esprime tutta la poesia reale dell'amplesso». (pp. 107-108)

L'autore narra poi dei fatti occorsi al suo *alter ego*, Franz von Rödrich. Rimasto solo al bordello in compagnia di «una turpe creatura che [...] tentava di eccitarlo», Franz non può che porre la Siracusa provinciale e triste del presente a confronto coi fasti della città antica. «Che cosa era divenuta» – si chiede l'artista, evocando il contemporaneo dibattito sulla degenerazione – «la razza, l'uomo e la donna, dopo tanti miscugli di sangue?». A un tratto Franz è richiamato in un'altra stanza dalle grida dell'amico.

La donna che questi aveva portata via, con una testa orribile e ignobile, irregolare, cotta dal sole, premuta da una zazzera untuosa come quelle delle Abissine, aveva il corpo della statua. Viva, calda, palpitante, essi si vedevano dinanzi la forma di Venere: avevano toccato il marmo ed era parso loro carne; ora toccavano la carne che pareva marmo. Le loro mani tremavano nel premere le polpe scultorie; la loro meraviglia era estatica, non riusciva a saziarsi. Chi li avrebbe creduti, quando avrebbero narrato l'incontro? Aver visto la statua della Dea qualche ora prima, quelle forme che tutti i viaggiatori ammirano con un segreto senso di sfiducia, pensando che l'arte sola ha potuto plasmarle, ma che in realtà quella perfezione non esiste; e trovarle qualche ora dopo, non di pietra inerte, ma di muscoli elastici, e così perfette, in ogni parte, in ogni linea? Tutta lei, nel seno, nei fianchi, nel grembo: tutte lei, dai piedi al collo; solo la testa, la testa orrida e turpe, pareva una terracotta barbarica sovrapposta al marmo di Paros! Il signore di Sade, redivivo, avrebbe pensato di decapitare quel corpo; Franz von Rödrich ripensava le parole del Maupassant: «Non ha testa! Che importa? Il simbolo è per ciò stesso più integro. È un corpo di donna che esprime tutta la poesia reale dell'amplesso...». (p. 108)

Non è dato sapere se il ricordo sadiano sia ricollegabile a qualche precisa lettura – come, ad esempio, la scabrosa scena di decapitazione durante l'orgia descritta nel cap. XIX della *Nouvelle Justine*.⁵⁰ È, invece, senz'altro notevole che, in un racconto scritto ed edito proprio durante la rovinosa campagna coloniale italiana in Etiopia, la «zazzera» della prostituta sia paragonata a quella delle «Abissine». Il corpo della donna, soggiogata, è maneggiato senza riguardi dai due uomini, e feticisticamente 'fatto a pezzi' dal narratore («nel seno, nei fianchi, nel grembo [...] dai piedi al collo»).

Come si diceva, De Roberto si serve di questa narrazione per spiegare come la bellezza 'espressiva' del corpo femminile possa motivare eroticamente l'uomo ben più della perfetta e fredda perfezione statuaria. Anche laddove – come nel laido bordello siracusano – sentimento ed istinto non dovrebbero accordarsi, la sensibilità maschile verso la bellezza 'espressiva' può causare inaspettatamente un'eccitazione

⁵⁰ Si vedano i passi citati in Stéphanie Genand, *Entre asservissement sexuel et despotisme politique. La figure du bourreau chez Sade*, «Labyrinthe», XIII, 2002, pp. 33-49, DOI: <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1510>. De Roberto dedica alla moglie di Sade, Renée, uno degli scritti raccolti in *Le donne i cavalieri* (1913). L'autore notò come Flaubert avesse consigliato a un amico di leggere le opere del Marchese «fino all'ultima pagina dell'ultimo volume»: Federico De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, p. 1620. Nessuna traccia di opere del Marchese si trova in S. Inserra, *La biblioteca*, cit. (dove sono in compenso presenti il volume dedicato da Paul Ginisty alla *Marquise de Sade* e la biografia di Henri d'Alméras).

erotica, secondo modalità che l'autore ulteriormente esplora nell'apologo *Il gran rapporto*.⁵¹

La questione era già stata affrontata nel capitolo dedicato alla *Bellezza* nel trattato sull'*Amore*, dove De Roberto chiama in causa, oltre alla Landolina, altre due famose Veneri:

[...] perché la Venere di Milo e quella del Tiziano parlano tanto poco al senso? Non perché sono di freddo marmo, o linee e colori su fredda tela: un marmo e una pittura possono essere eccitanti quanto la stessa realtà, ed anche più; ma perché l'artista ha spiritualizzato la forma: non avendo visto in essa se non ciò che è purezza di linee ed armonia di proporzioni, così non ha espresso e non ci fa vedere nell'opera sua se non questo. E noi troviamo qui un'altra prova del contrasto che c'è nel viso tra le due specie di bellezza, la plastica e l'espressiva. Il volto delle più celebri Veneri è vuoto d'espressione, né attraente né antipatico. L'artista ha idealizzato la forma; ma nel viso noi non ci contentiamo della sola forma, siamo abituati a trovare qualch'altra cosa. Il valore di queste Veneri consiste quindi nel corpo: la Callipige di Siracusa, che è senza testa, non ha perduto nulla, anzi si potrebbe dire che ha guadagnato, come guadagnerebbero le altre sue compagne: perché la fredda e vuota perfezione della testa non ci contenta e quasi ci dispiace. Ha perduto molto più della Siracusana la Venere di Milo – che è senza braccia. (p. 171)

Può colpire che De Roberto non colga la maliziosa sensualità espressa dalla dea tizianesca; ad ogni modo, a questa e alla famosa Venere di Milo oppone la statua siracusana non come esempio di bellezza 'plastica', ma piuttosto di 'espressiva'. La teoria del desiderio maschile e femminile secondo quanto narrato negli apologhi de *Gli Amori* lascia intravedere qualche aporia profonda. Come abbiamo già detto, le donne sono per De Roberto solitamente frigide, e, se anche manifestano desiderio, preferiscono la bellezza 'plastica', inespressiva e statuaria. Gli uomini prediligono invece quella 'espressiva', sessualmente invitante, e di solito veicolata dal viso, del quale però la Venere di Siracusa è priva:

nel viso esistono due specie di bellezze, la plastica e l'espressiva, cioè la bellezza propriamente detta, e la simpatia; e queste sono due cose distinte e separate, tanto è vero che noi possiamo riconoscere che una persona è bella, ma non giudicarla simpatica; e viceversa giudicar simpatica un'altra la cui bruttezza non possiamo negare.⁵²

Nell'introduzione de *La veglia*, De Roberto riepiloga alla Contessa con la quale corrisponde alcuni dei punti centrali della sua teoria:

⁵¹ F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 129: «Io ebbi, conveniamone, un'eccellente ispirazione lasciando parlare Guy de Maupassant intorno alla Venere di Siracusa. Se ella critica con tanta vivacità le affermazioni del grande scrittore, che cosa avrebbe fatto delle mie? Il Maupassant è morto, e non può difendersi; debbo difenderlo io? L'impresa mi pare, sotto ogni riguardo, inopportuna. Ma è pur necessario che io risponda qualcosa alle sue ultime critiche. Sì, cara amica, c'è una poesia reale: queste due parole messe insieme dall'autore di *Notre Coeur* non sono nient'affatto stonate. Se io non m'intrattenessi ora con lei ma con un militare, temerei di dar luogo a qualche curioso equivoco parlandole d'un "gran Rapporto". Il militare intenderebbe quell'adunanza alla quale il comandante chiama tutti i suoi ufficiali dopo la manovra. Con lei, ed al punto al quale siamo della nostra controversia, non ho bisogno di spiegare che il gran Rapporto del quale ho da occuparmi è quello che intercede fra il sentimento e l'istinto». Il passo sembra alludere anche al particolare «rapporto» erotico che intercorreva tra l'autore e la sua interlocutrice.

⁵² Ivi, p. 161.

Nella brutta ed infima umanità, come in tutto il regno animato, l'ardenza dei bisogni maschilini è tale, che fa passar sopra ad ogni qualità nelle femmine da amare, mentre la freddezza femminile ha bisogno dello stimolo e dell'eccitazione prodotti da maschi appetibili per bellezza o per forza. Ma questi amori meccanici sono amori nell'umano senso della parola? Amori sono quelli delle creature dotate di spirito, d'anima, di mente, di cuore: or siccome il cuore, la mente, l'anima, lo spirito degli uomini sono più vasti, più potenti, più alti, più forti di quelli muliebri, così gli uomini amano meglio delle donne. L'istinto inferiore potrà bensì talvolta vincerli; ma anche allora essi trovano modo di riscattare le loro cadute. (p. 26)

Non è però facile dire se gli apologhi sinora analizzati, e più in particolare *La Venere di Siracusa*, confermino nella sostanza le idee qui espresse dall'autore. De Roberto, che vedrebbe gli uomini come meglio disposti ad amare creature che esercitano su di loro una profonda simpatia dello spirito, dimostra questa superiorità in un modo a dir poco paradossale: facendo, cioè, apprezzare a due uomini in un bordello le forme di una prostituta dal viso orrendo, ancorché dotata di un corpo 'espressivo' come quello della statua, priva di testa, tanto ammirata da Maupassant.

Non è dunque un caso che, nel suo saggio polemico contro il *Femminismo* (1900), De Roberto fosse colpito proprio dall'analogia 'statuaria' proposta da un'attivista durante il suo discorso al «congresso femminista di Parigi»:

I femministi, per poter dimostrare che la donna è capace e degna di essere interamente agguagliata all'uomo, cominciano col negare l'importanza della maternità, con l'affermare che l'ufficio materno è uguale al paterno, e che, quando pure fosse diverso, la diversità è soltanto formale, trascurabile, senza conseguenze. Al congresso femminista di Parigi un'oratrice svedese ha dichiarato che è ora di finirla con l'esaltazione della madre. «Alla Vergine che tiene eternamente un bambino fra le braccia io preferisco», ha detto, «la Venere di Milo, che è senza braccia». Per fortuna, non occorre dimostrare la sciocchezza di simili proposizioni. Ma, anche tra coloro che non arrivano a questi estremi ridicoli e odiosi, molti si rifiutano di ammettere che la donna, perché destinata a concepire, a procreare, ad allattare e ad educare la prole, debba, pur meritando il rispetto e la protezione degli uomini, tenere un posto a parte nel consorzio umano.⁵³

L'«oratrice» in questione è la giornalista e scrittrice svedese Hilda Sachs, della quale De Roberto poteva aver letto in un articolo del giornalista e letterato francese Jules Bois.⁵⁴ De Roberto vede le proprie convinzioni completamente sovvertite dal discorso della Sachs, che non temeva di paragonarsi alla Venere di Milo non tanto per questioni di bellezza – 'espressiva' o 'plastica' che fosse – ma per ribellarsi all'imposizione della maternità esibita come sommo valore femminile.

⁵³ F. De Roberto, *Il femminismo*, in Id., *Il colore del tempo*, Roma-Palermo, Sandron, 1900, pp. 121-152: 127-128.

⁵⁴ Jules Bois, *La femme nouvelle*, «La Revue encyclopédique», 168, 28 novembre 1896, pp. 832-840; riedito in Id., *L'Ève Nouvelle*, Paris, Léon Chailley, 1896, pp. 5-6: «Le premier, c'est M.me Hilda Sachs qui le jeta d'une voix tremblante de conviction et presque de colère. Le voici, sinon conforme aux termes de l'oratrice, du moins fidèle à l'idée qu'il enveloppa: "Depuis que je suis en France, j'entends toujours, nous dit elle, les femmes se vanter d'être mères, fatiguer tout le monde par l'exhibition de leurs enfants. Moi, j'ai des enfants, mais je ne m'en vante pas. C'est une fonction naturelle, qui n'est pas autrement flatteuse. Peut-être êtes-vous trop hantées par l'image de la Madone, portant comme un ostensor son fils entre ses bras. Moi, je préfère la Vénus de Milo: je la trouve plus belle, plus 'adorable'... quoique elle n'ait pas de bras du tout...". Oui, certes, la femme vaut d'abord par elle même, avant que de valoir par ses enfants».

5. Dal salotto al bordello

Quando, ne *Gli amori*, le donne esprimono il proprio desiderio, passano con una sorprendente facilità dalla condizione di ‘signore’ a quella di prostitute, poli entro i quali le figure femminili derobertiane oscillano quasi sempre.

Il già citato Steven Marcus osservava come, secondo un’ideologia diffusa nel primo Ottocento inglese e dimostrata anche dagli scritti di medici quali William Acton, per un giovane uomo dovesse essere normale fondare il proprio concetto di sessualità femminile su quella delle prostitute frequentate nei bordelli; si dava quasi per scontato, del resto, che proprio nelle case di piacere dovesse avvenire l’iniziazione sessuale dei ragazzi.⁵⁵

L’argomento è affrontato anche da De Roberto, che anzi lo tematizza nel suo apologo *La veglia*: il protagonista è un «Maestro» dell’autore, un «Principe del Pensiero» che confessa un episodio occorso durante la sua gioventù (p. 27). L’uomo, giunto vergine ai vent’anni, per un «bisogno di nobiltà» e per dimostrare a se stesso un pieno controllo sui sensi, aveva sentito il bisogno di dormire con una prostituta senza però consumare con lei un rapporto sessuale (p. 31). Ciò dà il modo all’autore di lamentarsi del metodo attraverso il quale quasi tutti gli uomini erano iniziati alla sessualità:

Egli sentivasi solo, monco, incompiuto: ma la metà di sé stesso della quale era privo, l’essere del quale aveva bisogno, non compariva ancora. Per appagare, con l’ardente bisogno, l’esasperata curiosità, egli non trovò di meglio che varcare, una sera, la soglia d’uno di quei luoghi dove si vende il Piacere, ma si compra il Disgusto. Quanti uomini sono stati iniziati alla vita nuziale in modo meno indegno? Pochi uomini, in verità; tanto pochi che non è da stupire se, dopo questo primo avvillimento, s’ode poi così spesso negare ogni ideale richiamo nei rapporti d’amore e tutto ridurre alla soddisfazione del cieco appetito. (p. 27)

Nell’apologo *L’amor supremo* si riporta una «confessione anonima» dove si narra dell’amore preadolescenziale di un giovane per una «mezza parente» di sei anni più vecchia. Nonostante la simpatia fosse ricambiata, la differenza d’età era troppa perché quella passione potesse condurre a un’unione tra i due: «A venticinque anni andò a marito, in un’altra città. Io che ne avevo diciassette feci quello che fanno tutti, a diciassette anni» (pp. 267-268). È curioso che a esprimere queste valutazioni sia lo stesso De Roberto, usuale frequentatore di case di piacere, e – secondo l’impietosa descrizione di Lucini – «rammollito» dalla frequentazione di «donnine di tutte le classi».

Lo stesso Bourget aveva espresso, a nome di Claude Larcher, delle amare constatazioni sul tema delle «défloratrices» (per quanto, in questo caso, i deflorati fossero già talmente corrotti da essere paragonabili a ‘margherite senza più un petalo’):

⁵⁵ S. Marcus, *The other victorians*, cit., p. 31: «Many men, and particularly young men, form their ideas of women's feelings from what they notice early in life among loose or, at least, low and vulgar women. [...] Any susceptible boy is easily led to believe, whether he is altogether overcome by the siren or not, that she, and therefore all women, must have at least as strong passions as himself. Such women however give a very false idea of the condition of female sexual feeling in general».

Si la statistique des déflorateurs offre quelques difficultés à l'observation consciencieuse, celle des défloratrices est plus simple à dresser, et c'est dans les couvents de plaisir, sous l'œil protecteur de la police, que se fait la cueillette de presque toutes ces jeunes virginités, si l'on peut donner ce nom à des innocences déjà fort entamées; – des marguerites auxquelles il ne reste plus qu'un pétale!⁵⁶

La continuità tra «signore galanti» e «mercenarie» è ben dimostrata da *Un'equazione morale*. La protagonista dell'apologo è una sorta di Bovary degenerata, che si fa mantenere dal marito ancora innamorato di lei. Mentre cerca senza successo di avviare una carriera da cantantucola, la donna si concede a vari amanti, tra i quali lo stesso Ermanno Raeli. Ed è proprio Raeli, nella conclusione, a stabilire l'equazione tra «cortigiana» e «signora», con una terminologia matematica che ricorda quella delle formule de *L'Amore*.

Ero venuto a cercare il piacere dei sensi e trovavo quello del pensiero, nel curioso paragone psicologico che s'era imposto alla mia attenzione e mi forniva gli elementi d'una specie d'equazione morale. Come l'esercizio d'uno stesso mestiere e l'influenza d'uno stesso ambiente imprimono nelle persone nativamente più dissimili un carattere di simiglianza, così tra la mercenaria e la dama che in condizioni e a patti diversi vivevano dell'amore, le differenze s'andavano riducendo, per adoperare ancora il linguaggio delle scienze esatte, infinitesimali e trascurabili: la cortigiana nel salire verso la signora, questa nel discendere, tendevano a darsi la mano. Fra quelle due anime si poteva veramente già porre il segno dell'eguaglianza. (p. 155)

La stessa continuità fra «signore» e «cortigiane» è quella che anima il racconto *Un'intenzione della Duffredi*; ad essere rievocato qui è proprio il personaggio di Teresa Uzeda, protagonista dell'*Illusione*, che confessa di aver pensato di concedersi a Enrico Sartana velata e in un lupanare.⁵⁷ La prossimità del personaggio di Teresa a quello della protagonista di *Un'equazione morale* può essere, peraltro, motivata anche dall'illusione romantica, che è la prima causa del comportamento illogico e autodistruttivo di entrambe.⁵⁸

Un'identica prossimità tra signore e prostitute è quella descritta ne *Il gran rapporto*: un marito tradito scaccia di casa, nel plauso generale, la moglie fedifraga. Questa, perso ogni freno, finisce per tradire anche il suo primo amante, scendendo

⁵⁶ P. Bourget, *Physiologie de l'Amour Moderne*, cit., p. 78

⁵⁷ Si ricordi che anche Aldobrandi, per tentarla, aveva parlato a Teresa di «grandi dame che si vendevano, velate, in casa di provveditrici discrete, quando avevano bisogno di denaro» (F. De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, cit., p. 205).

⁵⁸ Cfr. F. De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 56: «Ma il romanticismo di Donna Teresa, quella sua velleità di distinguersi, quella sua idea d'esser fatta a un modo tutto particolare, di dover provare e far provare cose arcane e ineffabili; quel suo concetto della vita esagerato e falso che la faceva parlare ed agire come sopra un palcoscenico dove tutto è dramma, giuramenti infrangibili, fatalità tenebrose, spasimi sovrumani, questo suo romanticismo, dico, questa forza di un'illusione che la sottraeva alla realtà e la poneva in urto con la logica, fu la sua scusa ed è ciò che può interessarci a lei». *Ivi*, pp. 157-158: «Una persona sciocca, egoista, volgare, incapace di render felice una donna come me !...». *Come me*, cioè vana, ingannatrice e falsa, a cominciare dal viso imbellettato e dai capelli tinti, fino al cuor sordo ed alla mente vuota! *Come me*, cioè perfida, sfrenata ed impudente fino a pretendere negli altri le cose delle quali ella era la negazione vivente... «– Ho troppo sofferto, – udivo dire in quel punto, – e adesso voglio prender la mia rivincita!». Sull'apologo *Un'intenzione della Duffredi* si veda Margherita Ganeri, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 18-19. Per il concetto di illusione in De Roberto vedi invece Carlo Alberto Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972.

gradualmente «sino in fondo alla lubrica scala del vizio» (p. 131). Si noti come questa breve narrazione non sia molto dissimile dalla trama dell'*Illusione*, se non per il fatto che, a differenza di Duffredi, il marito della donna era sinceramente innamorato di lei. Sulle prime l'uomo, preso dal rimorso per aver scacciato la propria moglie legittima, e roso dall'idea di saperla di un altro, non riesce a darsi pace. Ma

vedendo che quell'impudica si dava a tanti uomini, ai primi venuti, egli, il marito offeso, l'amante tradito, lo spasimante dell'anima, si senti... come dirò? si senti acceso da una brama veemente, si senti spinto a tornare da quella donna per chiederle, come tutti quegli altri, come i primi venuti, un'ora di ebbrezza...

Anche in questo caso una donna 'desiderante' ha disceso la scala sociale raggiungendo, di fatto, lo *status* della prostituta. Si pensi, infine, all'ambigua baronessa/meretrice de *Lo scandalo*, che ha trasmesso il mal francese ai benpensanti di buona parte dell'alta società napoletana (pp. 182-183).

Ne *L'affare dei quattrini* De Roberto parla del *continuum* tra qualsiasi forma di amore e prostituzione: tutti gli uomini in amore pagano e tutte le donne si fanno pagare. Il tema era stato già affrontato in modo più sistematico ne *L'Amore*. Si noti come anche lì De Roberto fondasse il proprio ragionamento sul costante confronto tra l'amore delle donne «oneste» e il meretricio:

Ora, considerando l'amore libero delle donne oneste, o meglio che non si vendono, noi vedremo che la legge secondo la quale l'amore deve costare all'uomo sussiste ancora. Quando voi andate dietro a una di queste donne, costei, mentre ode il linguaggio della passione, pensa due cose: la prima è che, alla fine delle fini, voi le chiedete l'amplesso, la seconda è che quest'amplesso, se vi rivolgeste ad altre donne, dovrete pagarlo. Supponiamo che costei sia talmente pura da ignorare che esistono creature del suo sesso capaci di venderci. Ella avrà egualmente coscienza del proprio valore, poiché glie la darete voi stesso: vedendovi ai suoi piedi, udendovi dire che non potete vivere senza di lei, che daresti tutto per l'amor suo, sentirà non solamente d'avere un prezzo, ma d'essere impagabile. Se pure, dunque, la donna che voi sollecitate d'amore è la più onesta, la più pura e la più incorruttibile, ella avrà, più o meno precisa, più o meno esplicita l'idea di valere. Bisogna, naturalmente, che anche voi abbiate un qualche valore per lei; ma i due valori non sono eguali; quindi, dopo lo scambio, voi restate in debito. L'amore, il sentimento, che parrebbe dover pareggiare le partite, non fa se non accrescere il debito vostro. Quando non c'è amore, voi comprate il piacere, fate un vero e proprio mercato; e dopo avere sborsato il prezzo convenuto siete sicuro di non dovere più nulla.⁵⁹

6. Ideale vs. reale: statue e meretricio

Nella concezione derobertiana, il problema del desiderio sembra risolversi in uno scontro costante tra ideale e reale, dove il primo tende a connotarsi negativamente – divenendo 'illusione' romantica – e il secondo finisce per prevalere avallando una lettura materialistica, cinica e negativa dell'esistente.

Questa opposizione fra l'ideale e la realtà è ben descritta in «*Nessun maggior dolore...*»:

⁵⁹ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 364-365.

Ascolta, o giovane, e impara. Mi fu troppe volte ripetuto che l'amore è l'unica cosa degna d'essere desiderata, la sola sorgente del massimo piacere; la più grande e la più divina delizia. E quando io conobbi l'amore, ne godetti, sì, molto; ma paragonando il godimento ottenuto con quello che avevo immaginato e che m'avevano promesso, trovai che la realtà non raggiungeva l'immaginazione. (p. 278)

Il medesimo nodo concettuale parrebbe legare a sé la questione del rapporto tra corpi e statue, e il confronto tra amore/matrimonio e meretricio. Ciò è particolarmente evidente nell'esordio del capitolo che, ne *L'Amore*, De Roberto dedica a *Le Mercenarie*.

Per le donne sinceramente, profondamente oneste, questo è un soggetto di straordinario e quasi doloroso stupore. Esse considerano la passione come una cosa tanto sublime che non possono ammetterla senza la maggior purezza e il più alto rispetto e la più nobile grazia. Il secreto della loro virtù consiste forse proprio in questo: che esse non hanno ancora incontrato nella vita un così perfetto ideale. Ora appunto il fatto che la perfezione non è di questo mondo, spiega ciò che sembra impossibile ad esse, ed anche a molti uomini.

...*Quand la virginité*

Disparaitra du ciel, j'aimerai des statues.

Le marbre me va mieux que l'impure Phryné

Chez qui les affamés vont chercher leur pâture...

ha cantato Alfredo de Musset; ma egli stesso non temperò questo giudizio d'indegnità commiserando la mercenaria sciagurata

Que la grâce eût jetée sur l'autel de Diane?...

Il frutto dell'esperienza è amaro. Essa dimostra che l'immaginazione è una grande ingannatrice e che l'ideale quanto è più alto tanto più riesce inafferrabile. Ciò che costa, pertanto, è la rinuncia all'ideale supremo; una volta cominciato a concedere qualcosa al male universale, si può scendere a grado a grado all'infimo e trovare ancora un bene relativo...⁶⁰

Solo l'inesperienza della realtà può far credere romanticamente nell'assoluta purezza e nobiltà dell'amore ideale. Piuttosto che avere a che fare la malizia muliebre, sarebbe meglio amare delle fredde statue, come suggerito dai versi di Alfred de Musset.⁶¹ Nessuna delle due citazioni francesi qui proposte arriva però a De Roberto da una diretta conoscenza del testo di Musset. Entrambe sono infatti riprese da un florilegio di Gustave Sandré, che riportava brani di prosa e poesia francese su amore, donne e matrimonio, divise per argomenti alfabeticamente ordinati. Il volume è presente nella sua nona edizione (1884) nella biblioteca di De Roberto. A confermare la ripresa da quella compilazione è la forma «grâce» per «Grèce», riconducibile alla macchinale trascrizione di un patente errore riferito dal Sandré. Le due citazioni appaiono in quel repertorio sotto le voci *Courtisane* e *Prostitution*.⁶²

⁶⁰ *Ivi*, p. 371.

⁶¹ Non a caso Musset è inteso da De Roberto in *Una pagina di storia dell'amore* come 'vittima' di George Sand, e anzi difeso da lei. In modo simile, lo stesso Leopardi sarebbe stato difeso da donne «allettatrici» come Fanny Targioni Tozzetti nel capitolo – evocativamente intitolato *L'Amore* – di Federico De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898.

⁶² G. Sandré, *L'amour, les femmes et le mariage*, cit., p. 147: «... Quand la virginité / [...] / Qui fait passer la rue au travers de son lit / Et qui n'a pas le temps de nouer sa ceinture / Entre l'amant du jour et celui de la nuit» (da qui riprende forse gli stessi versi anche un testo probabilmente noto a De Roberto, Luigi Pastore, *Il pessimismo di Leopardi e De Musset*, Torino, Paravia, 1892, p. 29). *Ivi*, pp. 446-447: «Pauvreté! Pauvreté! C'est toi la courtisane, / C'est toi qui dans ce lit a poussé cet enfant / Que la grâce eût jeté sur l'autel de Diane!». Il testo delle *Oeuvres complètes* (Paris, Charpentier, II, 1866, p. 61) legge «Grèce». Cfr. S. Insera, *La biblioteca di Federico De Roberto*, cit., p. 495. Anche un

Ancora una volta, nella prosecuzione del passo sopra citato, l'autore ci parla della continuità tra la prostituta e la signora:

Tra le due, alle volte, la più delicata non è la più altolocata; e per effetto del contrasto una tinta di delicatezza da parte d'una donna perduta è tanto più apprezzata, quanto più ferisce, da parte d'una donna rispettata, una punta di volgarità... Del resto, lasciando stare le donne di sentimenti altissimi, perché esse si serbano invulnerabili o cadono in casi tanto rari ed eccezionali da esser considerate tutte come eccezioni, noi vediamo che la distanza da cui sono separate le mercenarie e le signore galanti, a prima vista ed in generale grandissima, tende a diminuire secondoché le mercenarie salgono ai più alti gradi della loro casta e le signore galanti scendono nella loro. I due ordini di persone si imitano a vicenda: la cortigiana studia la signora, la signora studia la cortigiana; il risultato è che alle volte occorre un occhio molto esercitato per distinguere l'una dall'altra, e che le parti s'invertono fino al punto da render possibile ciò che Gustavo Flaubert narra della società parigina della fine del secondo Impero: le *catins* erano chiamate «marchese» mentre le grandi dame si trattavano familiarmente da «cochonnettes...».⁶³

Le donne, per natura tendenti alla frigidità, possono dunque facilmente percorrere tutti i gradini della scala sociale, verso l'alto o verso il basso a seconda del loro punto di partenza, sulla base di come amministrano il proprio desiderio. In ciò, ovviamente, le donne «oneste» dell'alta società hanno molto più da perdere delle grandi «cortigiane», giacché, non appena smettono di ignorare il richiamo dei sensi, sono come condannate a un'inesorabile caduta.

Il passo col quale si apre il capitolo sul *Meretricio* crea una sorta di cortocircuito concettuale: da un lato, col Musset, De Roberto preferirebbe amare delle statue piuttosto che delle donne impure. Ma queste statue ideali, portatrici di una bellezza che l'autore avrebbe definito 'plastica' e non 'espressiva', sono incapaci di generare desiderio. Le donne (e le statue) che invece riescono a comunicare questa simpatia sessuale sono quelle che, di fatto, sembrano desiderare e ammiccare. Ma nel momento stesso in cui il desiderio diventa azione, quelle donne cadono dallo stato di «oneste» a quello di «cortigiane», reinnescando un circolo che genera non solo la disgrazia della donna, ma anche l'infelicità dell'uomo, eternamente destinato a pagare e restare inappagato.

7. Conclusioni. Teoria e repressione

Si è vista l'insistenza con la quale De Roberto si concentra sul corpo femminile: un corpo reificato, mutilato feticisticamente o sadicamente brutalizzato – tra cicatrici esibite e solo evocate decapitazioni –, continuamente posto a confronto con statue e opere d'arte. Un'idea di corpo non così diversa da quella espressa, una ventina d'anni prima, dalla poetica scapigliata: basti alludere qui alla celebre novella *Un corpo* di Camillo Boito, o al tragico patetismo della *Lezione d'anatomia* del fratello Arrigo, stretto a De Roberto da una durevole e sentita amicizia. Nella stessa direzione va, mi

altro verso del Musset citato ne *La jettatrice* (p. 192: «Il n'est de triste amour qui n'ait son souvenir») sembrerebbe provenire dalla compilazione del Sandré (p. 437, s.v. *Possession*).

⁶³ F. De Roberto, *L'Amore*, cit., pp. 372-373.

sembra, la scelta di *alter ego* artisti (si pensi solo al pittore Franz von Rödrich) che soffrono l'impietoso dualismo tra ideale e reale.

Ne *Gli amori*, De Roberto rilegge le intenzioni che lo hanno condotto a scrivere *L'Illusione*:

Tutti i romanzi ci narrano la storia di qualche colpa, e l'adulterio è il tema eterno delle opere d'arte. Ora l'arte che c'interessa ad una colpa, scusandola e dimostrandone la fatalità, non ci aveva ancora interessati a tutta una vita di colpe altrettanto fatali quanto la prima. I romanzieri, dopo aver narrato l'adulterio, lasciano l'adultera in asso, non ci dicono che cosa è poi accaduto di lei e talvolta la fanno più comodamente morire. Nella realtà la morte viene raramente a sciogliere le false situazioni; e se qualche rarissima volta le adultere riscattano nella restante lor vita l'unica colpa, quasi sempre fatalmente trascorrono di errore in errore. Madame Bovary, alla quale taluno volle immeritevolmente paragonare Teresa Duffredi, ebbe dopo il primo un secondo amante. Quante non sono le donne che ne hanno avuto tanti che non saprebbero neppure esse noverarli? Perché mai, dunque, l'arte non avrebbe da studiare una di queste vite tanto avventurose? [...] La Duffredi ebbe, da ventisei a quarant'anni, cinque amanti [...]. Alcuni pensano che cinque amanti siano troppi. Che cosa direbbero costoro se io dicessi che sono pochi e che un artista più abile di me imprenderà un giorno a scrivere la storia d'una di quelle donne che conosciamo io e lei, le cui avventure si contano a dozzine? Tutto sta che in questa serie di avventure ci sia qualcosa che importi, che commuova le nostre viscere umane con la rivelazione d'un aspetto nuovo od insolito dell'umana natura! (pp. 52-53)⁶⁴

In questa razionalizzazione *a posteriori* dei motivi che hanno condotto alla stesura del romanzo, è patente la centralità della degradazione alla quale tutte le adultere si espongono inesorabilmente, e sulla quale i «romanzieri» (termine che qui sembra trattenere connotazioni romantiche) non si soffermano.

Recenti letture hanno però giustamente evidenziato come la misoginia di De Roberto sia sconfessata dalla narrazione delle vicende di Teresa, verso la quale l'autore prova una sincera compartecipazione spirituale, una profonda simpatia.⁶⁵ Come la Bovary per Flaubert, anche Teresa è presentata come un *alter ego* derobertiano. Chiunque abbia letto *L'Illusione*, si accorderà facilmente della distanza avvertibile tra quel modo di guardare ai fatti narrati – dall'interno, spiegandone senza ulteriormente commentarle le intime motivazioni – e l'arido didascalismo de *Gli Amori*.

Tra la teoria erotica e la prassi narrativa del primo romanzo del ciclo degli Uzeda è dunque rilevabile una scissione profonda: nella razionalizzazione proposta dall'autore, Teresa, vittima dell'illusione di chi pensa che l'amore ideale sia possibile nella realtà, avrebbe continuato a cercarlo in relazioni sempre meno significative, scendendo a grandi passi la scala dell'abiezione. Ma, nei fatti, la monumentalità del personaggio delineato da De Roberto sfugge dal suo controllo, superando intenzioni e motivi coscienti. Il personaggio di Teresa favorisce davvero l'«emergere liberatorio del represso»,⁶⁶ laddove la repressione è esercitata proprio dal cupo determinismo

⁶⁴ Il passo era già stato citato a proposito dell'*Illusione* da V. Spinazzola, *Federico de Roberto*, cit., p. 220.

⁶⁵ Si vedano in particolare le letture di M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia*, cit. e Paola Cosentino, *Letteratura, malattia e adulterio ne «L'Illusione» di Federico De Roberto*, «Rassegna della Letteratura Italiana», CXXV, 2021, pp. 37-66.

⁶⁶ M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia*, cit., p. 21.

positivista e scienziata dell'autore, che cercava conferme nelle fortunate teorie di Lombroso.⁶⁷

Il progressivo incupirsi delle riflessioni dell'autore procedeva parallelamente a una forma depressiva che lo colpì duramente verso la fine di quel decennio, con debilitanti manifestazioni psicosomatiche ed enormi ripercussioni sulla sua vita sentimentale.⁶⁸

⁶⁷ Intendo qui i termini 'represso' e 'repressione' nell'accezione per la prima volta conferita loro nella lettura orlandiana della *Phèdre* di Racine (1971): cfr. Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.

⁶⁸ Nel 1905 De Roberto si risolse a sottoporsi alle cure dello psicologo bernese Paul Dubois. Vedi Rosalba Galvagno, *Le litanie del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 267-284.

Stefania Lucamante

La festa del Cristo
e la pratica del perdono secondo Grazia Deledda

Il saggio esamina la novella *La festa del Cristo* di Grazia Deledda. La novella si presenta come una parabola evangelica tradotta nella cultura del paese dell'autrice. Deledda si interroga sulla natura e la distribuzione del perdono da parte della comunità come autorità collettiva che regola eticamente e moralmente un insieme di individui. La ricostruzione narrativa delle dinamiche che regolano una comunità in un tempo e spazio precisi, quello di una processione, diventa il luogo di interrogazione e sorveglianza dei sintomi di un malessere societario che Deledda non esita a svelare. Di fronte alla classica *trave* – la trasgressione al voto di castità del prete del paese – la popolazione resta impassibile mentre si rivolta per un puledro rubato da un ragazzo.

The essay examines the short story La festa del Cristo by Grazia Deledda. The story is presented as an evangelical parable translated into the culture of the author's country. Deledda questions the nature and distribution of forgiveness by the community as a collective authority that ethically and morally regulates a set of individuals. The narrative reconstruction of the dynamics that govern a community in a precise time and space, that of a procession, becomes the place for questioning and monitoring the symptoms of a social malaise that Deledda does not hesitate to reveal. Faced with the classic 'beam' - the violation of the village priest's vow of chastity - the population remains impassive as they revolt over a colt stolen by a boy.

1. *La novella e il romanzo: due modi di raccontare la realtà*

Nella sua introduzione al numero di *Moderna* dedicato al genere novellistico, lo studioso Sergio Zatti riconferma il paradosso per cui, pur osservando una «consolidata tradizione», tale tipo di racconto sembra essere «refrattario a una definizione in chiave di 'genere'». ¹ «Geneticamente legato all'oralità, ovvero alla forma di comunicazione più precaria e inafferrabile», ² il genere novellistico possiede una natura proteiforme e, come tutti i generi in prosa, si rivela assai ospitale nelle sue variabili. Il suo tratto precipuo, è ancora Sergio Zatti a scrivere, rimane essere quella della «esecuzione di un progetto testuale in uno spazio relativamente circoscritto». ³ Nella sua interessante e colta trattazione, Zatti esamina le novelle di vari autori moderni. Da quello di Giovanni Verga a quello di Luigi Pirandello i nomi sono molti e tutti rivelatori di una tradizione che permane nel tempo, sia pure con variazioni che

¹ S. Zatti, *La novella: un genere senza storia*, in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII, 2-2010, a cura di Idem e A. Stara, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, p.11.

² *Ibidem*.

³ Ivi, pp. 12-14.

toccano, ad esempio, l'eliminazione del finale ad effetto e altre strategie. Il critico ritiene che quattro siano le questioni fondamentali: l'economia narrativa; il trattamento del tempo; il rapporto fra frammento e totalità; la funzione dell'epilogo.⁴ Nonostante la ricchezza degli esempi proposti, il nome del premio Nobel Grazia Deledda non si guadagna alcuno spazio nelle pagine dedicate alla novellistica nel saggio di Zatti, persino nell'apparato delle note. Interessante e cospicua pare, allora, questa assenza/mancanza di menzione di un'autrice la cui produzione novellistica supera il numero di ben quattrocento testi. Eppure, le novelle deleddiane sono emblematiche (tra l'altro) della possibilità della forma breve di restringere «il campo della visuale con l'assunzione di una prospettiva obliqua che taglia i fatti di scorcio»⁵ come sostiene lo stesso Zatti. Ci pare importante allora partire dalla mancanza di riferimenti recenti alle novelle deleddiane per riportare un certo equilibrio nella trattazione contemporanea del genere. Inserito com'è temporalmente in quello che Riccardo Castellana non esita a definire «l'apogeo della novella italiana»,⁶ il corpus deleddiano rivela caratteristiche simili per certi versi alla definizione della novella offerta da Cesare Segre in termini di testo sprovvisto di contenuti storici e con personaggi umani, mentre ci consegna annotazioni di tipo moraleggiante che per il critico pertengono, invece, all'*exemplum*.⁷

Nell'introduzione alla raccolta *Racconti italiani del Novecento* pubblicati per i Meridiani Mondadori, Enzo Siciliano discute le origini del racconto breve d'età moderna partendo dalla nota affermazione di Giovanni Boccaccio: «[n]ovelle o favole o parabole o istorie che dir le vogliamo».⁸ Siciliano opera un discrimine rispetto ai quattro generi letterari con cui Boccaccio presenta le varie forme brevi di prosa. Il racconto breve come veicolo di storie diverse per cronotopo, come anche per le possibilità di sviluppo dei personaggi e della trama stessa della storia raccontata, non si profila nel Novecento come un genere così sovrapponibile e intercambiabile, come sembra affermare Boccaccio. La novella, lo dice la parola, voleva raccontare qualcosa di nuovo in tempi serrati, tanto almeno da non annoiare l'ascoltatore. Trapassata nella scrittura mantiene quel ritmo veloce da racconto breve che sta tornando di moda nelle pubblicazioni online.⁹

Come bene afferma Giorgio Bertone, il racconto costituisce d'altronde, e comunque, la «più tipica produzione storica della narrativa italiana».¹⁰ Le motivazioni sono

⁴ Ivi, pp. 18-19.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci editore, 2019, p. 143.

⁷ C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in E. Malato (a cura di), *La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Roma, Salerno, 1989, t. I. p. 47.

⁸ Si veda di N. Marcelli, «Favole parabole istorie». *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in «Archivio Storico Italiano», CLVII, 581, 1999, pp. 593-604.

⁹ E. Siciliano, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, in Id. (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. VI-XXXV.

¹⁰ G. Bertone, *Appunti sul romanzo e sul racconto italiani*, in «Nuova Corrente», 157, vol.1, 2016, pp. 151-53.

legate innanzi tutto alla tradizione letteraria italiana,¹¹ all'amore per la parola còlta, e alla poca dimestichezza con la forma, *relativamente* moderna, del romanzo, questo sebbene Cesare Segre parli proprio della contiguità dei due generi durante il Romanticismo.¹² Sono legate anche a quell'unione fra la forma breve e la possibilità che essa offre di porgere la materia scritta in modo comico. Per il critico José Ortega y Gasset le differenze fra i due generi sono ancora più pronunciate: il romanzo dev'essere l'opposto del racconto in quanto non sono gli avvenimenti, quanto i personaggi ad attrarci (poco di nuovo si può raccontare). Le due forme variano per funzione e per sostanza.¹³ Il romanzo guarda al trattamento dei personaggi come contemplazione etica e dispone di un repertorio di gesti normativi dinanzi ai grandi dilemmi dell'esistenza ereditato dal teatro classico francese, mentre secondo il critico né la novella né il racconto dispongono di tutto questo corredo. Il romanzo è quindi l'esemplificazione di un tipo di arte che cerca sempre la norma migliore per regolare il gesto e la parola di creature esenti dalle urgenze primarie della vita, che possono concentrare la loro esuberante energia sui conflitti puramente morali. Basta però la brevità a definire un genere? Probabilmente no. Come sostiene Federico Pellizzi:

Indubbiamente il principio retorico e gnoseologico della *brevitas* non è sufficiente di per sé a delimitare l'area del racconto breve. Anzi, è un principio aperto, interpretabile, che non preclude le più varie possibilità di realizzazione. In effetti il racconto, se è un genere, è un genere problematico e anomalo come il romanzo, anche se per motivi opposti. Laddove il romanzo fagocita, il racconto digiuna. E ciò determina anche in parte il loro rapporto, che può arrivare, complice un consimile disturbo di realtà e di relazione, alla distanza più assoluta o alla coincidenza più inaspettata dei due generi. Il racconto è un genere radicale, estremo, che può incarnare con la stessa naturalezza la purezza letteraria e la semplicità triviale, la significatività epifanica e il *nonsense*. Adotta con grande duttilità, a volte nello stesso autore, forme aperte e forme chiuse. Molto simile in ciò al romanzo, anche se diversissimo nei modi di attuazione e nelle strategie.¹⁴

Ci sono anche altre determinanti del genere, forse più strutturali e non soltanto legate alla norma e alla tradizione. Mi riferisco infatti al compito precipuo che si assume il narratore di un racconto. Far avanzare la narrazione di un fatto compiuto da un punto di vista temporale. Una narrazione iper-focalizzata che possa destare interesse ed entrare nel raggio di comprensione dei narratori o lettori, che dir si voglia.¹⁵ Il ruolo

¹¹ Si veda il saggio di Zatti *La novella: un genere senza storia*, cit., come anche quello di A. Stara «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della Short Story* nello stesso volume, pp. 25-46.

¹² C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in E. Malato, (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, t. I. p. 47.

¹³ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983, p. 40.

¹⁴ F. Pellizzi, *Forme del racconto*, in «Bollettino '900», I-II, 1-2, 2005, <http://www.boll900.it/2005-i/Pellizzi.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

¹⁵ «L'esperienza del mondo immaginario non potrà mai essere del tutto rescissa dalla conoscenza del mondo reale. Infatti, l'unico modo per comprendere la conformazione fisica dell'ambiente entro cui ha luogo il racconto, consiste nella necessità di comporre e adottare una serie di convenzioni semantiche tramite le quali far avvertire al lettore la presenza di referenzialità che, se pur prive di qualsiasi instanzamento oggettivo, siano in grado di delineare la cornice realistica del racconto finzionale.» G. Lo Feudo, *Lo spazio del narratore tra storia, racconto e mondi possibili*, in «Filosofi(e)Semiotiche», VI, 2, 2019, p.154.

del narratore è fondamentale nel racconto breve perché deve descrivere il quadro della situazione in modo tale da lasciare al lettore il potere di immaginare il contesto entro cui tale racconto è situato. Cito in proposito un'intervista di Silvana Tamiozzo Goldman a Gianni Celati. Nelle sue puntuali risposte riguardanti la pratica della forma breve, Celati accenna ad un'idea di Luigi Ghirri rispetto alla fotografia, e cioè che la «parte più importante d'una foto è quella che è rimasta sui margini, fuori dall'inquadratura, perché la parte inquadrata è solo un metro di misure per immaginare il resto».¹⁶ In termini filmici, quello che non si vede, l'*off-screen* può diventare ancora più interessante dell'*on-screen* – quello che si vede – in quanto ci costringe a pensare al mondo in cui si muovono i personaggi del racconto. Celati costruisce un parallelo fra l'effetto creato dall'*on-screen* e *off-screen* alle possibilità tecniche fornite dalle narrazioni in prosa breve:

E quando un racconto ti fa immaginare qualcosa, cioè dà anche soltanto un barbaglio di visione, vuol dire che ti rimanda a un fondo di voci, a catene di richiami ad altri racconti, e racconti di racconti per cui la testa comincia a vagare dietro quei richiami, che si dispiegano dappertutto in un'esteriorità incalcolabile. Ma in questa esplorazione dell'esteriorità, il racconto scritto rimane solo come metro di misura, niente di più. E più importante di lui è lo sfondo in cui si proietta: un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro.¹⁷

Ma il paesaggio va popolato di oggetti, di persone, di animali per poter essere considerato davvero paesaggio e non soltanto natura. Ecco che l'artista s'impegna nel collezionismo di elementi: «I love people. I love everybody. I love them, I think, as a stamp collector loves his collection».¹⁸ Queste le battute d'inizio dell'*appuntamento 7* contenuto nel diario della poetessa americana Sylvia Plath. La parola 'amore', ripetuta tre volte, costruisce la geometria delle emozioni mediante le quali Plath organizza le prospettive del paesaggio che lei vedeva, ma, soprattutto, sentiva. Teneva il conto delle innumerevoli varietà di elementi e di persone che arricchivano i testi delle sue poesie come dei suoi romanzi. Trasfigurava nelle sue immagini verbali gli elementi del suo catalogo personale di esseri umani, oggetti e animali che amava riprendere. *Mutatis mutandis*, una scrittrice spesso considerata quale pragmatica e tenace artigiana del testo, Grazia Deledda, opera lo stesso tipo di *stamp collection*. L'amore e la curiosità per la vita uniscono autrici dalla personalità e posizione geopolitica così diversa; la *raccolta di francobolli* di Deledda produrrà personaggi destinati a far conoscere al mondo la società sarda prima, e italiana in seguito, mediante un uso accorto del racconto rusticale. Per Deledda era fondamentale rileggere la costruzione sociale della propria collettività da lontano, sia nel tempo sia rispetto allo spazio intercettato da Nuoro e i suoi dintorni. I limiti della critica che ha affrontato l'opera della scrittrice hanno per tanto tempo contribuito a una

¹⁶ S. Tamiozzo Goldman, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in F. Bruni (a cura di), *Leggiadre donne ... Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 341.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, New York, Knopf Doubleday Publishing, 2007, p. 9.

comprensione inadeguata del suo quieto lavoro di problematizzazione di rituali, di usi e tradizioni che lei stessa aveva attentamente studiato. Troppo spesso liquidata come scrittrice verista *tout court*, forse anche per via di un sistematico uso dell'*ordo naturalis* di stampo verista che contrasta la fabula modernista frammentata da analessi,¹⁹ Deledda presenta, rovesciandoli *quietamente*, molti dei tratti costitutivi della propria comunità, cercando di mostrare come alcune pratiche e rituali fossero dettati da ipocrisia e ignoranza. Come scrive Elisabetta Menetti, «[l]eggere un racconto è un atto semplice e ingenuo»²⁰ ma a chi legge i suoi lavori Deledda richiede, invece, una percezione della realtà narrativa che sappia cogliere alcuni aspetti incongrui della sua stessa cultura d'origine. Oggigiorno si è avvezzi a metadiscorsi rispetto a come leggere un'opera: siamo quasi stupiti quando un narratore narra *soltanto* una storia, mostrando una certa reticenza nello spiegare la propria tecnica. Ormai lo scrittore, non di rado anche un professore²¹, è padrone di un campo di saperi che lo rende ricco di strategie che ci propone per come leggere il suo testo, come per le modalità interpretative e l'approccio alle sue parole, dichiarando poi la nostra assoluta libertà di credere o meno a quello che leggiamo. Non è *fictio* ma neppure auto. A ben pensarci, nei racconti e nelle novelle che fanno parte di antologie ormai famose quali *Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*,²² oppure *La qualità dell'aria*,²³ eravamo ancora vicini a un modo narrativo breve 'classico' nel suo genere. Non faceva della metaletteratura, invece, Grazia Deledda. Nella sua indiscutibile evoluzione stilistica e maturazione psicologica che si avverte in un *pattern* di riscrittura di interi passi romanzeschi, non possiamo d'altronde parlare di uno sviluppo lineare delle sue tecniche narrative. Poche sono le spiegazioni che l'autrice ci ha lasciato del proprio lavoro da un punto di vista formale, mentre si dilungava spesso nel parlare dei temi che le stavano a cuore di cui emblematico ci pare il discorso per il premio Nobel. Nella propria consapevolezza di non possedere gli strumenti per un metadiscorso sulla sua scrittura, estranea al mondo accademico, Deledda non spiega al lettore *come* leggere le sue pagine sulla società sarda e sulle modalità con cui la letteratura attua la «distribuzione del sensibile».²⁴ Il suo metodo narrativo consiste nel comprendere la propria voce all'interno di un'altra voce, quella di un narratore esterno o di cornice (*frame narrator*) per creare una distanza fra il ricordo del proprio mondo nuorese e l'atto della scrittura a distanza, da Roma.

¹⁹ Distinzione ribadita anche recentemente da Castellana in *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., p. 209.

²⁰ E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 17.

²¹ Nel contemporaneo faccio l'esempio di Michele Mari, di Antonio Scurati e di Walter Siti.

²² *Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Torino, Stile libero Einaudi, 1996.

²³ *La qualità dell'aria: storie del nostro tempo*, a cura di C. Raimo e N. Lagioia, Roma, minimum fax, 2004.

²⁴ Per distribuzione del sensibile Jacques Rancière intende il potere conoscitivo della letteratura che regola quei «contesti di adeguatezza tra il significato delle parole e la visibilità delle cose», *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, p. 24.

Deledda era consapevole della propria e spesso citata urgenza di scrivere. Appunto per questo frequentò sia questo genere letterario sia il romanzo, pochissimo il teatro. Rimangono due fatti certi che hanno in qualche modo rallentato il processo di comprensione del ‘metodo Deledda’: l’incessante sperimentalismo dell’autrice che marca il passaggio dei suoi romanzi dall’esempio del naturalismo ottocentesco a quello novecentesco, come anche la mancanza di un interesse reale da parte dei critici che non si posero il dubbio di esaminare quella che io ho altrove definito «una quieta rivoluzione»²⁵ e cioè il sommo ma rigoroso esame di una struttura sociale in testi narrativi in cui il *pattern* linguistico sardo si fondeva con un italiano appreso quasi come una seconda lingua per afferrare e far capire il senso di una cultura, quella sarda, ancora ignota a molti nel paese da poco unificato. Ecco una fra le vere urgenze della scrittrice nuorese.²⁶ La mancanza di un vero interesse da parte dei critici faceva loro giocare sempre la stessa carta: il riferimento al verismo che si risolveva poi in quella difficoltà di collocazione extra-canonica per cui Marcello Fois avvicina il caso Deledda a quelli degli *ex-centrici* Dino Buzzati e Italo Svevo. Una difficoltà questa accentuata secondo lo scrittore anche dal «problema di essere donna».²⁷

A mio avviso, il paesaggio umano e naturale delineato nelle novelle enuclea il senso politico della scrittrice, un senso che nulla ha a che vedere con il fare politica. Il gesto politico è intuito nei suoi testi, mai sillabato con chiarezza. È importante, allora, notare quanto sia efficace quel gesto politico deleddiano di presentare – rovesciandoli – ai suoi lettori e alle sue lettrici riti e rituali come anche situazioni endemiche alla società nuorese. Rivoltare narrativamente il «calzino sociale nuorese» – rivelare, cioè, i paradossi di una civiltà granitica nelle proprie certezze – significava mostrare ai suoi lettori le vulnerabilità morali dei suoi compaesani. Un punto di vista, quello di Deledda, che le procurava il cannocchiale della lontananza da Nuoro. A differenza del fatalismo che la lente attivava nello sguardo ormai stanco del mondo del Principe Fabrizio del *Gattopardo* lampedusiano, la narratrice onnisciente deleddiana immagina nei suoi testi un energico rifiuto delle stesse leggi e degli stessi rituali da lei descritti. Mostrandocene il lato più moralmente osceno, Deledda rivoltò il *calzino* del verismo regionalistico e denuncia il ridicolo di certi riti quando sono accompagnati dall’ipocrisia.

Fra gli scritti dotati «di una forza narrativa assai più intensa [delle novelle pubblicate regolarmente sul «Corriere» e altri giornali], di una problematicità più densa e consistente, in cui è presente quella dimensione che noi attribuiamo ai testi di più profondo valore artistico, testi che possiedono una profondità simbolica e una dimensione stratificata di senso» lo studioso Giovanni Pirodda inserisce *La festa del*

²⁵ S. Lucamante, *A quiet revolution: illness as resilience in Grazia Deledda’s La chiesa della solitudine*, in *Modern Language Review* 115 (2020), pp. 83-106.

²⁶ Laura Fortini parla di «scarsa visibilità» dell’autrice nel panorama letterario italiano (L. Fortini, *Le eredità deleddiane e Michela Murgia*, in L. Fortini – P. Pittalis (a cura di), *Isolitudine*, Pavona (RM), Iacobelli, 2011, p. 119.

²⁷ M. Fois, *Prefazione*, in G. Deledda, *Tutte le novelle. 1890-1915*, Nuoro, Il Maestrale, 2019, vol. 1, p. IX.

Cristo,²⁸ una novella che fa parte della raccolta *Chiaroscuro* del 1912, apparsa per la prima volta in «La lettura» del «Corriere». Questa raccolta conferma come Deledda «scriv[a] per trasformare i criteri della giustizia, per spostare il senso dell'onore su ciò che ha grandezza, per mettere in luce l'ambivalenza e la violenza delle passioni, per rilevare la miseria di un mondo senza pietas, per denunciare il potere e incoraggiare alla misericordia».²⁹

Non credo sia un caso che fra tutti i testi brevi di Deledda, la selezione di Enzo Siciliano cada sulla novella *La festa del Cristo* per la *Raccolta delle novelle del Novecento* per i *Meridiani*. Come scrive Duilio Caocci, la novella è stata eletta «quale racconto esemplare, capace di rendere l'idea di un'elaborazione stilistica raffinata in quasi cinquant'anni di scrittura "lunga" e "breve"».³⁰

Oltre che per la sua indubbia bellezza e vigore, per quella «forza narrativa» notata da Pirodda, la mia scelta è di esaminare il *case study* della *Festa del Cristo* perché è emblematica del tentativo deleddiano di sintesi fra le varie tematiche a lei care, lo spazio geo-temporale, e la forma della novella per tentare un affondo sull'ipocrisia della sua stessa comunità. Mi trovo in pieno accordo con Monica Farnetti quando pone l'enfasi sul desiderio dell'autrice di «trasformare i criteri della giustizia»,³¹ nella sua ferma volontà di esercitare (perlomeno nella finzione delle sue novelle) una morale diversa da quella che prevaleva nel suo paese natio. All'interno della raccolta *Chiaroscuro*, Deledda disegna narrazioni che problematizzano la realtà locale, quali quelle definite dalla novella *Le tredici uova* in cui si impiega l'esercizio della morale secondo il classico script del *Decamerone*, a sua volta sapientemente inserito nel contesto della società pastorale sarda. Grida d'aiuto che non vengono ascoltate nella notte in *Un grido nella notte*, peccati confessati a preti che ronfano in *La porta aperta*, e altri momenti simili compongono il ritratto di una cultura in cui temi legati al fantastico come fatti legati all'etnografia locale s'intrecciano nell'urgenza di scrivere deleddiana. L'urgenza, ribadisco, era dettata certo da un ethos rigoroso, ma ormai anche dalla mutata prospettiva con cui le verità morali venivano acquisite grazie alla lontananza dell'autrice dall'isola.

La distanza fisica e psicologica da Nuoro consentiva a Deledda di porre la *communitas* di provenienza in una prospettiva altra, come ho già avuto occasione di scrivere.³² I valori etici e religiosi vengono scandagliati e ridimensionati per il significato che rivestivano agli occhi dell'artista, e solo ai suoi. La fragilità della carne viene posta in evidenza e non condannata ma riconosciuta per la sua urgenza.

²⁸ G. Pirodda, *Temi e forme delle novelle deleddiane*, in *Dalla Quercia del monte al Cedro del libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro, Isre, 2007, pp. 19-29.

²⁹ M. Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda*, in Eadem (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione ricezione comparazione*, Pavona (RM), Iacobelli, 2010, p. 11.

³⁰ D. Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in M. Curcio (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 75.

³⁰ G. Pirodda, *Temi e forme*, cit., p. 26.

³¹ M. Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda*, cit., p. 11.

³² F. Pellizzi, *Forme del racconto*, cit.

Se nei romanzi i grumi tematici si sciolgono e lasciano più spazio alla meditazione e alla costruzione dei personaggi, nelle novelle si affronta un problema alla volta. «Se il romanzo fagocita, il racconto digiuna», ricordo le parole di Federico Pellizzi.³³ Pochi tratti, poche pagine, infatti, sono sufficienti a farci comprendere il monito deleddiano rispetto al perdono.

La parabola si spiega mediante la rielaborazione del passo evangelico e si trasfigura in spiegazione di un elemento morale societario che l'autrice sembra criticare. *La festa del Cristo* termina con la parafrasi di un passo del Vangelo di Luca che ci parla del bisogno del perdono e della generosità necessari affinché una comunità possa interagire serenamente: una parabola evangelica tradotta nella cultura del paese natio. Leggere il passo del Vangelo di Luca come una disamina dei costumi regionali sardi è legittimo se si considerano gli intenti deleddiani anche a partire da quanto afferma Duilio Caocci:

un ambizioso progetto covava nella mente di Grazia Deledda già nel [1890], quando, in una lettera a Maggiorino Ferraris, dichiarava candidamente di avere «lo scopo radioso» di «creare» da sola «una letteratura completamente ed esclusivamente sarda».³⁴

Di fronte alla classica trave – la trasgressione al voto di castità del vecchio prete del paese, Filia – la popolazione resta impassibile mentre lo stesso prete è pronto a maledire il proprio figliolo trasformando un santo pellegrinaggio in una personale Via Crucis. Ma il rovesciamento del senso stesso del pellegrinaggio è opera dell'autrice. Il punto di vista della narratrice condanna l'ipocrisia mostrandone il paradosso. Per Deledda il problema del peccato unito al dilemma etico della penitenza come del perdono compone uno fra gli schemi narrativi prediletti nelle sue novelle come anche nei suoi romanzi. Su tale schema si fonda, afferma ancora lo studioso Pirodda, «la concezione morale della Deledda: la consapevolezza di un destino, un ordinamento misterioso, che comporta per tutti gli uomini la necessità della colpa e della conseguente espiazione».³⁵ *La festa del Cristo*³⁶ affronta il problema del peccato e propone una morale pragmatica e dura come la roccia.

2. Il bianco, il nero e il rosso come colori dell'antichità: il Vangelo secondo San Luca e secondo Grazia Deledda

Ripensando alla messa in scena critica di alcuni fra i miti etici della società sarda attuata da Deledda, osservo qui un'originale operazione volta a denunciare l'ambiguità morale della sua gente. Citando Gianni Celati, il testo diventa un

³⁴ D. Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in G. Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del libano*, cit., p. 125.

³⁵ G. Pirodda, *Temi e forme*, cit., p. 26.

³⁶ G. Deledda, *La festa del Cristo*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 709-18. Riferimenti alla novella in parentesi nel testo.

contenitore, «un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro».³⁷ La letteratura esercita mediante la voce autoriale quel *principio amministrativo dei pensieri degli altri*, quello cioè che le consente di analizzare le emozioni come il razocinio che regola la morale della *communitas* di cui l'autore fa parte. Il tema del perdono della collettività come certificato dall'autorità che regola eticamente e moralmente un insieme di individui diventa il tema della novella/parabola in questione. Quella della narratrice deleddiana appare non tanto una forma estrema di moralità, quanto, piuttosto, una lettura critica che denota un punto di vista profondamente diverso da quello espresso a gesti o con parole dai membri del paesaggio sociale sardo. Nasce, cioè, da qualcuno che non ha contribuito a formare queste linee di morale e decide di problematizzarle nell'unico spazio spesso concesso alla voce delle scrittrici e giornaliste in quel tempo, e cioè all'interno della finzione o sulle pagine dei giornali.

Prima di tutto assistiamo al rovesciamento semantico del concetto stesso di pellegrinaggio. La storia ha luogo durante un pellegrinaggio alla Chiesa del Crocefisso di Galtellí, il paese del pascaliano *Canne al vento*, il grande romanzo ambientato a Galti/Galtellí uscito prima a puntate sull'«Illustrazione italiana» dal 12 gennaio al 27 aprile 1913 e poi pubblicato in volume presso Treves. Immaginiamo allora la preparazione della «cavalcata dei pellegrini» e di «*festaresos*» preceduti dal parroco Filia. Tutti vestiti a festa, con drappi colorati, gli uomini «vestiti di velluto oliva e di pelle gialla» e «le donne con le bende gialle tirate sugli occhi» (p. 709). Ma il pellegrinaggio, termine per cui il Devoto-Oli ci restituisce la definizione di «[p]ratica devota consistente nel recarsi collettivamente o individualmente a un luogo sacro per compirvi speciali atti di religione, specialmente a scopo votivo e penitenziale»³⁸ rivela essere il contrario di quanto ci si aspetterebbe. Come sostiene Andrea Cannas è nel momento in cui si spezza l'ordinato fluire della processione che si genera la narrazione vera e propria:

L'attenzione del lettore viene infatti dirottata sul ritardatario, che avanza dalla coda del corteo e cerca di conquistarne la testa, dunque da subito antagonista di prete Filia: un giovane con la barba rossiccia in groppa a un puledro rosso e indiolato. [...] [L]'apparizione solitaria del nuovo protagonista/antagonista determina in modo repentino una serie di conseguenze.³⁹

Il peccatore – il vecchio prete – non si pente per nulla della passata vulnerabilità carnale ed anzi maledice il frutto di tale debolezza, il figlio illegittimo Istevene il quale, nato dall'unione del prete con la sua perpetua, ruba un puledro e compirà a sua volta altro male causando la morte di un bimbo durante il pellegrinaggio. Non sarà il Crocefisso miracoloso della Chiesa di Galtellí a produrre il miracolo di condurre il vecchio prete alla ragione. Sarà Compare Zua, il suo vecchio amico, che gli ricorderà

³⁷ S. Tamiozzo Goldman, *Scrittori contemporanei*, cit., pp. 321-22.

³⁸ G. Devoto - G.C. Oli. *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Readers Digest, 1977, vol. 2, p.438.

³⁹ A. Cannas, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione*, in G. Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del libano*, cit., pp. 140-141.

alla fine della novella del suo peccato e da dove ha avuto inizio tutto quello che ha commesso Istevene. Utilizzando una politica pronominale da cui emerge una incerta polifonia (il vecchio prete parla e maledice, il giovane Istevene parla e rivela la propria insicurezza, Compare Zua rivela la voce dell'autrice nel giudizio morale del vecchio prete) Deledda stende le proprie leggi etiche. Se il nostro pensare va al Vangelo di Luca, ci va perché tali sono i nostri punti di riferimento culturali. Ma Deledda tratta di giustizia e di morale e guarda al vecchio Filia per quello che è: un uomo che ha peccato e maledice il frutto del suo peccato senza pentimento alcuno. Il simbolismo cromatico – il sentimento del colore su cui gioca l'intera novella – assume un ruolo preponderante nell'economia narrativa della novella. Come scrive Duilio Caocci,

i colori della processione sono i colori di *Apocalisse* 6,8, cioè del segmento notissimo in cui l'Agnello scioglie i sigilli del libro su cui sta scritto tutto il futuro dell'umanità e Giovanni assiste all'epifania enigmatica dei quattro cavalli: il cavallo bianco con il cavaliere armato di arco, incoronato, vittorioso e vincente; il cavallo rosso fuoco e il cavaliere con la spada, al quale 'fu dato il potere di togliere la pace dalla terra perché si sgozzassero a vicenda; il cavallo nero con il cavaliere che porta in mano la bilancia e stabilisce il prezzo del grano, dell'orzo, dell'olio e del vino; infine il cavallo 'verdastro', cavalcato dalla Morte e proveniente dall'Inferno.

In un crescendo di eventi che culmineranno nella morte accidentale di un bimbo colpito al capo dagli zoccoli del puledro rosso, s'innestano molti altri motivi neo e veterotestamentari.⁴⁰

Anche nel Medioevo esistevano due sistemi cromatici consolidati e divisi in un asse bianco-nero derivato dalle immagini bibliche e una triade bianco-rosso-nero che rimanda a tradizioni ancora più antiche⁴¹ e nella cui organizzazione ternaria scrive Rita Fresu:

si sono strutturati tutti i sistemi simbolici [... con] i primi due [che] codificano simbolicamente la dualità del sistema visuale (oscurità / notte e luce / giorno) in una opposizione che rappresenta una sorta di universale antropologico e linguistico». ⁴²

I cromonimi si rivelano chiave di lettura essenziale: se il colore per la celebrazione della festa del Cristo Re, giorno che segna la chiusura dell'anno liturgico, è il bianco, segno della fede, della speranza e della resurrezione, i due colori che dominano nel quadro simbolistico della novella sono il rosso e il nero. La gerarchia spirituale percepita dall'autrice (contro quella comunitaria) si articola mediante una scala cromatica che caratterizza l'intero testo. Il cromonimo, quindi, assume un valore simbolico che indica la lettura e la comprensione stessa della versione deleddiana del

⁴⁰ D. Caocci, *Le storie antiche e la ricezione del nuovo*, cit., pp. 75-76.

⁴¹ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Rizzoli, 2007.

⁴² R. Fresu, *Neologismi a colori: per una semantica dei cromonimi nella lingua italiana*, in [[https://www.treccani.it/enciclopedia/termini-di-colore_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/termini-di-colore_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultimo accesso 29 dicembre 2021]. Si vedano anche i classici studi sulla cromonomia di W. Goethe, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 2017; M. Pastoreau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016; J.-P. Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988; B. Russell, *La grande avventura del fuoco* Paris, Edisud, 2006; G. Tobelem, *Histoire du sang*, Paris, Perrin, 2013.

passo dell'*Apocalisse* in un trasferimento degli attributi cromatici ai personaggi. Come scrive Caocci, «[l]’argomento positivista della predestinazione su base genetica, e la convinzione che il male e la colpa possano incidersi nella memoria cromosomica e trasmettersi da una generazione all’altra, stanno al fondo della relazione fra prete Filia e Istevene».⁴³

Il nero domina la descrizione del vecchio parroco, Filia: «[i]l vecchio prete *nero*, così *nero* e scarno che una volta uno scultore di passaggio l’aveva pregato di posare per il Cristo deposto, montava un cavallo *nero* con una stella bianca in fronte» (p. 709). Il nero è simbolo che designa l’attesa e la penitenza (Avvento e Quaresima) oltre al suo utilizzo per il culto dei morti e del Venerdì Santo. Il rosso è il colore che Deledda lega al personaggio di Istevene, il ragazzo che profanerà il pellegrinaggio sacro alla Chiesa di Galtelli capovolgendo il senso del percorso di pace e speranza che caratterizza un pellegrinaggio:

Ma un ritardatario richiamò l’attenzione dei curiosi. Arrivò di galoppo su un bel puledro *rosso*: veniva dai campi rocciosi al di là del paese. In un attimo, senza rispondere alle domande e ai gridi della gente che si tira in là per non essere calpestata dal puledro quasi indomito, anche lui fa parte della cavalcata e ne sembra il capo, tanto è alto e forte, con la barba rossa come la criniera del suo cavallo. (*ibidem*; corsivo nostro)

Tanto è nero il vecchio prete il cui nome indica paradossalmente l’amore, Filia, tanto è rosso questo ragazzo che appare dal nulla instillando uno strano presentimento nell’animo del prete. Il rosso si riconduce come da tradizione alla vita come alla morte nella sua accezione positiva che lo avvicina alla purificazione del fuoco e del sangue di Cristo.

Ad un certo punto, ecco l’elemento di disturbo della pacifica scena del pellegrinaggio: l’arrivo di un «ritardatario». A cavallo di un puledro rosso, «quasi indomito», il ragazzo è così vigoroso nell’aspetto da sembrare lui «il capo, tanto è alto e forte»: Istevene Sole.

Di dominio pubblico ma mai apertamente ammesso («Compare Filia, c’è anche Istevene, il figlio di serva vostra», *ibidem*) Deledda farà riconoscere dalla giovane pallida che Istevene guarda con desiderio gli stessi occhi del prete nel ragazzo. Dettaglio fondamentale per la comprensione del rovesciamento del determinismo cromatico e legato, invece, all’incolpevolezza del giovane. Istevene costituisce la reificazione continua e vivente della trasgressione alla regola di castità del vecchio parroco – i rapporti con la sua perpetua da cui era nato. Il vecchio parroco riflette in un indiretto libero sul modo in cui il ragazzo si è procurato i soldi per il puledro: «[s]arà tornato adesso dall’ovile. Ha un puledro rosso bello come l’oro» *ibidem*). E aggiunge: «[l]’avrà comprato col denaro degli agnelli» *ibidem*). Torvo e contrariato dalla presenza del figlio illegittimo, il parroco continua il suo tragitto verso la chiesa del Crocifisso. Durante il pellegrinaggio vari sono gli incidenti che occorrono e il parroco invoca il Cristo in un *refrain* destinato a ripetersi almeno tre volte: «Cristo,

⁴³ D. Caocci, *Le storie antiche e la ricezione del nuovo*, cit., p. 77.

Dio, aiuta i peccatori». Istevene, sempre descritto con elementi aggettivali legati al colore rosso, sembra cadere prima «per la china dirupata sotto il sentiero». In una tappa a Orotelli, si raccontano “storie di avari” per intrattenersi dopo la cena: «[I]’avarizia è brutta come lo sono i peccati mortali. Che il Cristo verso cui andiamo ci liberi da essi» (p. 711). Il prete ascolta i pellegrini parlare mentre si ode il rumore dei tuoni e lo scalpitio del puledro del figlio «che pareva spezzasse le pietre» continuando a pregare «Cristo, Dio, aiuta i peccatori» (*ibidem*). Il tarlo che rode il legno della scultura di san Costantino nella camera da letto della vedova di Orotelli si insinua nell’animo del vecchio parroco «nudo scarno come Cristo deposto» (*ibidem*): «[u]n tarlo lo rodeva, peggio di quello del vecchio santo giallognolo nella penombra» (*ibidem*). Il legante lessicale “tarlo” ci consegna con efficacia lo stato d’animo del vecchio peccatore in quel momento. Un brutto sogno interrompe il sonno travagliato del parroco che scende le scale «con la sottana infilata al rovescio» (*ibidem*). I due figli della sua comare di Orotelli si stavano accoltellando. Nulla intorno a lui lascia pensare a un’esistenza serena sotto la protezione del Cristo. Ancora un’implorazione rivolta proprio a lui, al Cristo per cui la devota comunità intera sta camminando. A quel punto il pellegrinaggio, da lieto e solenne che avrebbe dovuto essere, si trasforma in un «mortorio» (*ibidem*), mentre tutti gli ospiti vanno via con «un peso sul cuore» (*ibidem*). Ancora un altro incidente per via di una bella ragazza che tanto piaceva a Istevene ed ecco che il prete maledice il proprio figlio: «tu, rimani indietro. Va in ora mala!» (p. 713). Ancora una volta «Tu, sta indietro. Va in ora mala!» (*ibidem*).

Alla morte del nipote di Efiseddu Portolu, la reazione del prete Filia è terrificante:

quando Istevene impacciato si curvò e gli mise una mano sull’omero, balzò come toccato dal fuoco e parve diventar lungo, terribile e grandioso come il Cristo di là sopra l’altare. Mise le mani sul petto di Istevene e lo spinse indietro fissandolo con gli occhi minacciosi.

Va! Confessa! – gridava. – In mezzo alla chiesa, davanti a Cristo! (p. 717)

Ma alla confessione di Istevene del furto del cavallo, proprio Compare Zua emette con saggezza la sentenza che il Compare Filia merita:

- E tacete, - gli disse curvo, guardandolo negli occhi. – Siamo tutti peccatori! Cose del mondo! E chi ha peccato con la serva, e chi ha preso il cavallo all’avaro, e chi questo e chi quello! E io? Ne ho una bisaccia, di peccati! E voi? E per questo c’è bisogno di venire a far scandali in una festa? In luogo straniero! Be’, zitto e fermo se no vi lego! (*ibidem*)

Questa è la morale indicata dalla narratrice deleddiana che rimanda, non tanto all’*Apocalisse* in questo caso, quanto, piuttosto, alla morale espressa dal narratore del Vangelo secondo Luca:

Come puoi dire al tuo fratello: “Permetti che tolga la pagliuzza che è nel tuo occhio, mentre tu non vedi la trave che è nel tuo? Ipocrita, togli prima la trave dal tuo occhio e allora potrai vederci bene nel togliere la pagliuzza dell’occhio del tuo fratello” (6, 39-45).

In una meccanica psicologica non insolita, il peccato del padre dovrebbe ricadere non su di lui, quanto, piuttosto, sul figlio. Un ragazzo che non ha chiesto al mondo di nascere segnato dalla croce dell'illegitimità nella comunità in cui vive, e della cui esistenza poco conosciamo. Sappiamo però della sua innocenza e del rispetto che sente per il vecchio prete succintamente espresso con una frase minimale, «lo venerava» (p. 713). Il gesto politico della narratrice defamiliarizza l'immagine del prete come pastore di una comunità: lo ritrae, invece, nell'atteggiamento paradossale di un prete che maledice un fedele, in questo caso, il proprio figlio. Considera Istevene alla stregua di un diavolo che si è insinuato nel cuore dei suoi fedeli, che è causa di tutti i mali, e non esita a condannarlo. Il gesto della narratrice denuncia la vanità dell'atto dello stesso pellegrinaggio: non penitenza né voto (come, ad esempio, quello di Maria Concezione nella *Chiesa della Solitudine*). Solo peccato e condanna nell'esercizio dell'ipocrisia dell'osservanza dei riti quando questi non sono accompagnati da emozioni sincere e inclini al bene. Posto in questi termini, il rito equivale solo alla stanca ripetizione di un *cliché*: un rito, quindi, svuotato di tutto il suo significato. Il figlio non può essere il diavolo, semmai lo è chi lo ha generato peccando e venendo meno al proprio voto di castità. In questo finale in cui il prete perde la propria *auctoritas* davanti ai pellegrini grazie alle parole di Compare Zua, notiamo il peso che l'autrice pone nell'epilogo. Il suo rimane il «tradizionale baricentro dell'arte breve»:⁴⁴

Accade nella novella moderna che sempre meno esso sia destinato a svelare o a consumare l'azione sviluppandone le premesse logiche e le energie dinamiche che vi hanno operato. Siamo di fronte a una sorta di svalutazione semantica del finale in cui l'epilogo di tipo straniante tende a prevalere su quello di compimento o svelamento.⁴⁵

Per Deledda, la novella costituisce invece la possibilità di operare una lettura di una collettività mediante particolari istanze e momenti. I suoi esempi narrativi brevi sono sintomatici come i romanzi di una realtà che dovrebbe essere cambiata: bisogna modificare il modo di pensare della collettività per assicurare a questa stessa una vita serena, resa altrimenti impossibile se si continuano a perpetuare gli schemi di vita e il sistema morale del paese. La narratrice di una novella non tace lasciando la parola ai personaggi né opera straniamenti di carattere modernista. Urge chiarire in modo conciso qual è il punto della storia. Se si affida al genere romanzesco per un periodare più articolato fra descrizioni e riflessioni, nelle novelle le preme far emergere quale sia la mancanza di un vero senso religioso. Si rovescia il significato stesso che richiama alla mente un atto come il pellegrinaggio. Il pellegrinaggio è un atto noto a tutti i lettori – non solo ai sardi – e quindi poco passibile di etichette regionaliste e molto più universale di quanto si pensi, se è vero che i pellegrinaggi si compiono in più parti del mondo. Esso riveste nelle funzioni legate al culto religioso

⁴⁴ S. Zatti, *La novella: un genere senza storia*, cit., p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*.

l'ammissione della compartecipazione dell'individuo che vive all'interno di una comunità all'attuarsi del rito, che consiste appunto in un corteo che sposta la collettività da un luogo a un altro secondo regole, tempi e criteri prestabiliti.⁴⁶

Nonostante il proprio peccato, reificatosi nel giovane ladro di cavalli, Filia nutre un intimo convincimento che esso non costituisca un vero reato poiché il suo è un atto illecito sì, ma generalmente ammesso dalla società di cui egli stesso si fa immoralmente guida. La cromonimia interviene qui ad accentuare le emozioni dei diversi partecipanti: il nero che permea l'anima di Filia e il rosso della passione del sangue del figlio offuscano il colore del Cristo, il bianco, rivelando così una distanza spirituale di proporzioni cospicue dal candore del Cristo Re.

Vicina alle tecniche elaborate da Čechov nei procedimenti di svelamento, Deledda si preoccupa di ridicolizzare e rendere grottesca la figura del prete preoccupato del ragazzo peccatore che gli aveva rovinato la pompa e la solennità della processione, momento di massima importanza per il padre il cui peccato ha offeso Dio e la comunità tutta. L'urgenza della scrittura di una novella per il «Corriere» nulla sottrae all'esperimento di critica autoriale della finzione morale del suo paese che Deledda esprime attraverso la verità della letteratura. Paul Ricœur spiega come il perdono non sia un elemento automatico, e pone dei quesiti intorno alla validità stessa delle teorie di Jacques Derrida rispetto all'economia del dono. Il perdono, dunque, se ha senso, se esiste («le pardon, s'il a un sens, s'il existe») costituisce l'orizzonte comune della storia e dell'oblio.⁴⁷ La sua possibilità non si può dare per scontata, perché perdonare è difficile, ma la sua difficoltà non presume il fatto di dimenticare la colpa, quanto il suo riconoscimento primordiale.⁴⁸ La vulnerabilità insita nell'umano che compone la *stamp collection* di Deledda tiene conto di un'etica che va al di là del peccato, in accordo con quanto ha poi teorizzato Paul Ricœur. Ricoeur si attiene al comandamento estremo di amare i propri nemici per incorporare il perdono in un'etica della sovrabbondanza. L'asimmetria stabilita dalla regola tra agente e paziente si riflette nel contrasto tra perdono e colpa. Il comandamento di amare i propri nemici stabilisce un punto di rottura con una visione utilitaristica dell'agire, e permette di tener conto dell'incondizionalità del perdono, sottolineata da Jacques Derrida, ma non lo fa, tuttavia, distruggendo la speranza di un rapporto reciproco. Allo stesso modo, la confessione che porta al perdono non può essere concepita come una transazione di mercato, ma resta la speranza che venga pronunciata e accolta. La confessione di Istevene rende ancora più grave la colpa del prete Filia il quale pur sapendo che il ragazzo è il proprio figlio non esita a condannarlo davanti agli occhi di tutti. Ma la condanna maggiore del giovane, sembra annotare l'autrice che si cela dietro un narratore onnisciente, risiede proprio nel rivelare con la propria colpa i

⁴⁶ Le processioni come i pellegrinaggi sono delle forme di culto collettivo molto diversi dalla pratica confessionale per esempio. Una funzione itinerante al contrario della statica messa, per esempio.

⁴⁷ Come scrive Paul Ricœur, « Le pardon se propose comme l'horizon eschatologique de la problématique entière de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli » (P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 376).

⁴⁸ G. Fiasse, *Paul Ricoeur et le pardon comme au-delà de l'action*, in « Laval théologique et philosophique », LXIII, 2, 2007, p. 365.

l'aridità di un padre che non sa amare né il figlio né, in fondo, la sua stessa comunità. La ripetizione di un rituale quale la processione non porta purezza né rigore in una società in cui esistono situazioni simili, sembra dirci Deledda. L'atto di svelamento del peccato di Filia e della sua ignavia nelle stringate pagine della novella propone un ripensamento di grande spessore anche ideologico rispetto a una ritualità avvolta in una coltre di ipocrisia e accidia che non passa inosservata a chi si avvicina alla lettura delle novelle deleddiane della raccolta *Chiaroscuro*.

Elena Santagata

Lungo la linea crepuscolare Da Betteloni a Montale

Questo studio si propone di ripercorrere, tramite l'analisi e l'esegesi di alcuni testi poetici, la linea poetica tracciata da Edoardo Sanguineti nel saggio *Da Gozzano a Montale*. La "linea crepuscolare" sembra affondare le proprie radici nella produzione poetica di Vittorio Betteloni, che è stato probabilmente fonte di ispirazione per Guido Gozzano e altri poeti primonovecenteschi. I temi e lo stile betteloniani sono infatti apparentemente presenti in molte poesie primonovecentesche che rielaborano in maniera assai simile uno stesso motivo. L'aura di Betteloni sembra infine giungere, tramite la mediazione di Gozzano e dei crepuscolari, fino alla poesia di Eugenio Montale.

*This study aims to investigate, through the analysis and exegesis of some poetic texts, the imaginary poetic line traced by Edoardo Sanguineti in his essay *Da Gozzano a Montale*. The "linea crepuscolare" is inspired by Vittorio Betteloni's poetry, which has been probably a source of inspiration for Guido Gozzano and other early twentieth-century poets. The themes and style of Betteloni seem to be present in many early twentieth-century poems that rework the same motif in a very similar way. Betteloni's aura seems to reach up to the poetry of Eugenio Montale, through the mediation of Gozzano and the crepuscular poets.*

Nel saggio *Da Gozzano a Montale*¹ Edoardo Sanguineti tracciava una immaginaria linea di congiunzione fra i crepuscolari e Montale, ma, in un intervento successivo, *Da D'Annunzio a Gozzano*,² attribuiva l'idea di questa linea poetica a Francesco Flora, il quale, in un saggio montaliano del 1950,³ avrebbe messo in luce alcune peculiarità metriche e rimiche⁴ che dalla poesia di Gozzano si riverberano fino agli *Ossi* montaliani. Non è difficile seguire i contorni di questa "linea", che dall'area crepuscolare torinese e romana sembra progressivamente dirigersi verso la Liguria della rivista «La Riviera Ligure» e lì continuare grazie a Camillo Sbarbaro e in seguito a Montale.

Le caratteristiche della "linea crepuscolare" sono sia di tipo metrico; sia stilistico, dato dall'abbassamento tonale e lessicale, fondamento di quello *choc* tra "aulico" e prosaico individuato da Montale nella poesia di Gozzano; sia contenutistico,

¹ Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», 7, 2 (1955), pp. 188-207.

² Id., *Da D'Annunzio a Gozzano*, in «Lettere italiane», 11, 1 (1959), pp. 57-88.

³ Francesco Flora, *Eugenio Montale*, «Letterature moderne», 1, 2 (1950), p. 172.

⁴ Secondo Sanguineti, Flora avrebbe inconsapevolmente teorizzato la "linea crepuscolare" basandosi su un fatto puramente tecnico, ovvero la nuova natura della rima: «La rima elusa, che è frequentissima in Montale, la rima che fonicamente si nasconde, ma nel fatto è pur possibile rilevare nell'insieme metrico e il cui carattere prezioso è proprio in quel non apparire a primo suono, era un procedimento che, dopo Pascoli, era stato assai caro ai giovani poeti» (Edoardo Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, cit., p. 58).

facilmente riscontrabile nella scelta di alcuni nuovi soggetti lirici, umili e dimessi, nonché in note prese di posizione polemiche dei crepuscolari a proposito del ruolo del poeta nella società contemporanea. Aggiungerei inoltre una certa inclinazione al riutilizzo di temi e di *topoi* che affondano le proprie radici, prima dell'avvento del Novecento, in quel tardo Ottocento quasi dimenticato ma imprescindibile per capire in che modo si sia evoluta la poesia in un periodo cruciale e denso di cambiamenti come quello a cavallo tra i due secoli.

Il 1840 è un anno significativo per la letteratura italiana: nascono infatti Giovanni Verga, padre della prosa ottocentesca, e il veronese Vittorio Betteloni, figlio di Cesare Betteloni e allievo di Aleardo Aleardi. Mentre il nome di Verga è rimasto, quello di Betteloni è caduto nell'oblio, anche se a suo tempo era piuttosto conosciuto, come testimoniano i contributi critici, dai toni entusiasti, di Giosuè Carducci⁵ e Benedetto Croce.⁶ Tuttavia i suoi versi modesti e semplici, dalle note tardo ottocentesche, non sono riusciti a sopravvivere all'ondata di novità che ha portato la poesia del primo Novecento. Guido Mazzoni ha liquidato Betteloni in poche righe,⁷ lasciando invece a Giulio Orsini – *alias* Domenico Gnoli – il merito di aver rivoluzionato la poesia del periodo, che necessitava di essere svecchiata e rivitalizzata.⁸

La poesia di Betteloni, in realtà, ha segnato la tradizione poetica primonovecentesca più di quanto ne siamo oggi consapevoli, e in particolare sembra aver avuto un'influenza decisiva sulla poesia di Guido Gozzano.⁹ È stato Eugenio Montale il

⁵ Cfr. Giosuè Carducci, *Prefazione*, in Vittorio Betteloni, *Nuovi versi*, Zanichelli, Bologna, 1914.

⁶ Benedetto Croce, *Vittorio Betteloni*, in Id., *Letteratura della nuova Italia*, vol. I., Laterza, Bari, 1921.

⁷ Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913, vol. II, p. 1238.

⁸ In una lunga lettera indirizzata al direttore della «Riviera ligure», Guido Mazzoni canta le lodi di Giulio Orsini, poeta che incarna pienamente secondo lui lo spirito del Novecento. Un poeta che Mazzoni definisce «squisito», autore di *Fra Terra ed Astri*, «un libro quale pochi ne abbiamo visti in questi ultimi anni». (*Lettere a «La Riviera Ligure»*. 1900-1905, cit. p. 94).

⁹ L'influenza di Betteloni sulla produzione gozzaniana è già stata individuata da diversi critici, che tuttavia non hanno approfondito il tema, lasciando cadere spunti e riflessioni che potevano e dovevano essere approfonditi. Antonio Piromalli, in *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, paragona i toni della poesia di Gozzano a quelli di molta lirica ottocentesca a lui precedente, definendola come: «tenuta sul filo di una coscienza passiva, depressa, comune a tanta lirica postcarducciana, come ha visto il Momigliano: Bettini, Betteloni, Graf...» (Antonio Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p. 87). Calcaterra inserisce un capitolo dedicato a Vittorio Betteloni nel suo saggio *Con Gozzano e altri poeti* e sottolinea che la vicinanza tra i due era già stata messa in luce da Brognoligo, con un accostamento che «non può essere considerato del tutto improprio». Brognoligo infatti citava una poesia del Betteloni, *Due rose*, e ne evidenziava i chiari toni gozzaniani e «l'intimità discorsiva»: *Le due rose* «nonostante la prolissità e l'andamento più di epistola che di commossa effusione lirica, ci fa intendere la tristezza di un cuore cui il dono inaspettato di due rose finte, venutegli dalla donna amata e che il poeta assicura per lo stelo tra il vetro e la cornice del ritratto del padre, richiama il ricordo di lieti momenti da poco passati e ribadisce la necessità di rinunciare a quell'amore. Spunto questo e particolare [quello delle rose tra il vetro e la cornice del ritratto], che oggi diremmo gozzaniani; ma quello che per Gozzano è nostalgico rimpianto, per il Betteloni è sentita attualità» (Carlo Calcaterra, *Vittorio Betteloni*, in Id., *Con Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 180). Per dirla in parole più semplici, in *Le due rose* c'è un'atmosfera pregozzaniana – che è presente anche in numerosissime altre poesie di Betteloni – evocata da precise immagini, tra il *Kitsch*, il *liberty* e il dannunziano: un *pastiche* che Gozzano avrebbe molto gradito e che a sua volta adoperava nelle strabordanti figurazioni oggettistiche e “di pessimo gusto” di alcune sue poesie. I fiori finti, messi sotto vetro, sono un elemento che sarebbe stato assai apprezzato da Gozzano, le cui poesie abbondano di frutti finti, animali impagliati, fiori finti o secchi e *souvenir* dal gusto eccentrico e vetusto (ritratti di famiglia, vetri e trine). Anche Mario Bonfantini, curatore delle poesie del Betteloni, ha riscontrato dei punti di contatto evidenti tra i due poeti: «Ma come possiamo dimenticarci della poetica che il Betteloni fissò a sé stesso con tanta precisione e, quel che

primo a proporre un parallelo tra Betteloni e Gozzano, i due poeti devoti alla “Musa del quotidiano”: Montale sembra accordare a Betteloni il primato di poeta dimesso e «*en pantoufles*»,¹⁰ la stessa definizione che aveva usato nel saggio del 1951, *Gozzano dopo trent'anni*, per tratteggiare la figura e la poesia borghese di Gozzano.¹¹

L'osservazione di Montale, critico raffinato, è acuta: la poesia di Gozzano è nutrita di *vis polemica* nei confronti della tradizione precedente, rispetto alla quale si pone come controcanto ironico e parodico e questo atteggiamento, unito all'ironia e alla volontà di abbassamento della materia poetica, è già ben presente anche nella produzione di Betteloni. Non a caso lo stesso Betteloni riconosce l'ironia quale tratto qualificativo già della propria raccolta poetica d'esordio, *In primavera*, nella lettera all'amico Gaetano Patuzzi del 5 marzo 1866.¹² E delle tre differenti declinazioni dell'ironia betteloniana individuate da Stefano Ghidinelli, la principale è un palese archetipo di quella gozzaniana:

Un primo asse di grande evidenza è costituito dal ‘comico generico’, ovvero dalla tensione all'abbassamento realistico del codice stilistico e rappresentativo della tradizione lirica italiana, secondo il classico meccanismo del cortocircuito fra alto e basso.¹³

più conta, realizzò così esattamente nelle sue cose migliori, e non avvertire, in tale poetica e in quella poesia (che il Betteloni stesso una volta chiamò «borghese») le premesse della poetica del Gozzano?» (Vittorio Betteloni, *Poesie edite e inedite*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, p. XIV). Giuseppe Farinelli, nel suo resoconto denso e accurato sul panorama crepuscolare italiano, fa il punto sulla a suo parere indiscutibile influenza del Betteloni sul panorama crepuscolare: «Nell'*Antologia della lirica italiana dell'Ottocento* (1946) di Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi si legge che Betteloni, pur nel suo antidecadentismo, «è veramente innovatore di una forma poetica che dura fino al Gozzano e al Roccatagliata Ceccardi»; Flora rivela che la poetica del parlato è un prodotto tipicamente betteloniano e che rinasce nello stile di Gozzano, di Palazzeschi e di Saba. È così Mariani, il quale non si dissocia da quella critica che collega il poeta veronese ai crepuscolari per alcune situazioni pregozzaniane, riconoscendo anzi in lui un realismo scoperto e pungente, in costante polemica con le smancerie dei tempi e degli imitatori aleardiani e predisposto all'«artificio». [...] Il parlato di Betteloni, con le sue cadenze prosastiche, anticipa effettivamente quello di Gozzano; la medesima cosa avviene per la poesia racconto che nei due poeti con sorprendente coincidenza si giova delle malizie di un mestiere attento alla perfezione dei versi. Anche l'attenzione di Betteloni per le donne laboriose e di umili origini appare in Gozzano; ma se nel primo prevale il dato della memoria storica che le rimette in scena quasi per gioco e per esercizio di malinconia, qua e là affiorante nei colpetti di spillo con cui sono sbertucciate le convenienze sociali, nel secondo esse vivono nella schiva gestualità e nello sguardo di Felicità...» (Giuseppe Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 37)

¹⁰ «Lodato dal Carducci e dal Croce, il povero Betteloni, primo poeta italiano *en pantoufles*, non rischia di passare alla posterità tanti sono gli sbalzi di tono dei primi e più felici suoi versi per una crestaia...» (Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1986, p. 285).

¹¹ «Gozzano entrò nel gusto del pubblico senza destar sospetto perché operò nella poesia a lui preesistente una sorta di riduzione. Presentando un nuovo genere di poesia, quella poesia *faux exprès*, dei semintoni e delle armonie in grigio, quella poesia non già eroica ma *en pantoufles* che i post simbolisti francesi, belgi e fiamminghi avevano tentato già da molti anni», Eugenio Montale. *Il secondo mestiere. Prose I*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, p. 1272.

¹² «Io sto scrivendo le memorie della mia giovinezza. Questo naturalmente in poesia. Si tratta naturalmente in primo luogo d'amore. [...] Ma l'amore vi sarà trattato in ben altra maniera che non fu per lo passato. [...] Ci sarà un carne in morte di mio padre, dove però non mi riuscisse troppo triste, perché allora non dovrei pubblicarlo in questa raccolta, atteso che intendo che questo mio primo libro abbia carattere tutto vago e leggero, intinto d'umore e d'ironia; sarebbe la pagina rosa della mia giovinezza e nient'altro. Ci sarà un carne sulla mia vita di campagna e così via. Se mi riuscisse di imprimervi il mio carattere misto di passione e d'ironia, di fantastico e positivo a un tempo, sarei pur contento». (Gioachino Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, pp. 54-55).

¹³ Stefano Ghidinelli, *Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007, p. 38.

L'«abbassamento realistico del codice stilistico e rappresentativo della tradizione lirica italiana» è la matrice di tutta la poetica gozzaniana e di riflesso di quella della «linea crepuscolare».

Alla base del comune sentire che sembra sussistere tra questi due poeti c'è anche la scelta del proprio pubblico: ben prima di Gozzano, Betteloni intuisce che le donne incarnano il prototipo del nuovo lettore di riferimento facente parte del ceto emergente della nuova borghesia urbana. Non solo si rivelano essere sue lettrici fedeli e costanti, ma anche ottime promotrici di libri negli ambienti della buona società. Sul pubblico femminile farà affidamento anche Gozzano, il quale fin dai propri esordi scrive su riviste come *Il venerdì della Contessa* e *La Donna*.

Dal punto di vista stilistico, Betteloni contrappone ai versi «straripanti» della lirica ottocentesca un lessico colloquiale e quotidiano e in ciò precorre la rivoluzione della scuola crepuscolare, operando una «esplicita intenzione di abbassamento del linguaggio e degli oggetti del moderno dire poetico entro una dimensione di ordinaria e positiva quotidianità urbana, in quell'orizzonte cioè di luoghi vicende sentimenti che il nuovo pubblico borghese poteva immediatamente riconoscere come propri».¹⁴

Anche la narratività del verso betteloniano anticipa largamente l'impostazione della poesia gozzaniana: Betteloni, come Guido, racconta storie in versi, eventi mondani, raffigura tipi femminili. Numerose sono le figure giulive, sensuali, erotiche e vezzose nella sua poesia. Nei suoi titoli inquadra il modello muliebre, descritto mentre svolge un'azione, tramite l'impiego dell'articolo determinativo (*La bagnante, La dormente, L'amazzone...*), una scelta stilistica che anche Gozzano adopera sia nei suoi ritratti corali sia nelle singole inquadrature di tipologie femminili (*Le golose, Le non godute, L'amica di Nonna Speranza, La signorina Felicita...*).

Nello stesso modo in cui Gozzano si vergogna di essere poeta («Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'esser poeta», *La signorina Felicita*, vv. 306-307), Betteloni ritiene che la sua Musa abbia un'origine bassa, assimilabile a una forma desublimata dello *spleen* baudelairiano («L'estro mio per due quarti / È solo mal di fegato», 26, vv. 96-97).

Anche la struttura del macrotesto può essere un punto di contatto: *In primavera* si presenta come un «libro di poesia», un *Canzoniere dei vent'anni*,¹⁵ un'impostazione simile a quella dei futuri *Colloqui*, la cui prima sezione porta il titolo petrarchesco *Il giovanile errore*. In entrambe le raccolte domina dunque il motivo dello sbaglio amoroso, causato dall'inesperienza dell'età, che si articola in variegate rappresentazioni muliebri: le donne, protagoniste indiscusse dei due libri, sono raffigurate in movimento, connotate da precise peculiarità e inserite in un universo di piccole e umili cose del quotidiano.

Le parole che Croce ha adoperato per descrivere modi e temi della poesia di Betteloni potrebbero essere usate anche per la poesia di Gozzano. Scrive Croce:

¹⁴ Vittorio Betteloni, *In primavera*, a cura di Stefano Ghidinelli, Bologna, Nuova SI, 2008, p. VIII.

¹⁵ La prima sezione della raccolta si intitola appunto *Canzoniere dei vent'anni (1861-1862)*.

Ci sono situazioni della vita per le quali tutti passano, ma che di rado fermano l'attenzione e diventano oggetto di contemplazione minuta ed insistente. Gli amoretto da studente, le passeggiate sotto le finestre, gli appuntamenti per istrada, le ingenue fantasticherie, gli incidenti che turbano o spezzano gl'idilli appena annodati, o la prudenza che sa farli cessare nel punto in cui è necessario; gli amori più seri del giovane per la signora elegante che gli è capitato di ammirare a passeggio o di cui frequenta la casa, e che cadono dopo qualche tempo per l'indifferenza della donna che si mostra sorda all'invito di imbarcarsi per Citera...¹⁶

Betteloni ama quindi le minuzie e vi si sofferma perché, come ha scritto Croce, sono la fonte primaria della sua ispirazione poetica:

E ci si ferma [Betteloni], perché le ama così come sono, perché così è fatta la sua vita, anzi la vita di tutti fuori dei casi straordinari, perché quella è la somma dei suoi piaceri e dei suoi dolori. [...] Il Betteloni non chiede niente di troppo, né troppo a lungo, alla vita: ha schietto il sorriso e lieve la mestizia, e si conduce come tutti gli uomini normali, e filosoficamente si rassegna, come non tutti sanno. È un'anima semplice e onesta, di quella onestà che, per dirla col Kant, non va aggrappando di proposito gli strascichi del suo vestito...¹⁷

Niente potrebbe essere così "protocrepuscolare" come la poesia che indaga la «vita di tutti fuori dei casi straordinari», la vita, che, come scrive Gozzano: «è fatta di semplici cose. E non d'eleganza forbita» (*L'Ipotesi*, v. 8).

Le rappresentazioni di Betteloni hanno una narratività sciolta e quasi teatrale: le scene sono delineate minuziosamente, con attenzione ai dettagli più minimali. *E' fu in piazza Santa Caterina...* anticipa già dall'incipit alcune atmosfere della *Via del rifugio*:

E' fu in piazza Santa Caterina
ch'io d'amor le parlai la prima volta,
era l'ora che il sole ormai declina,
ora dolce e raccolta.
(8, vv. 1-4)

Qui Betteloni impartisce alla giovane amante, nell'ora dolce del crepuscolo, lezioni d'amore. La piazza sembra essere fatta appositamente per quei discorsi:

Più tardi in questa piazza
di Santa Caterina,
alla gentile ragazza
io venivo d'amor la disciplina
esponendo sovente,
a lungo e dottamente.

È la piazza opportuna
a simil lezione:
son, come il giorno imbruna,
sotto le piante rade le persone;
chi passa, tira via,

¹⁶ Benedetto Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, in «La Critica», 2, 1 (1904), p. 438.

¹⁷ Ivi, p. 439.

né t'annoja o ti spia.

Qualche coppia d'amanti
ci fa quel che tu fai;
girano indietro e avanti,
e s'intrattengon dolcemente assai
con accento sommesso,
sorridendosi spesso.
(9, vv. 1-18)

Confrontiamo adesso questi versi con quelli di *Un rimorso* di Gozzano (*La via del rifugio*), in cui la descrizione dell'ambiente circostante si alterna a quella del doloroso colloquio tra i due amanti:

O il tetro Palazzo Madama...
la sera... la folla che imbruna...
Rivedo la povera cosa,

la povera cosa che m'ama:
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

[...]
Sperando che fosse deserto
varcammo l'androne, ma sotto
le arcate sostavano coppie

d'amanti... Fuggimmo all'aperto:
le cadde il bel manicotto
adorno di mammole doppie.

O noto profumo disfatto
di mammole e di petit-gris...
[...]

Varcammo di tra le rotaie
la Piazza Castello, nel viso
sferzati dal gelo più vivo.

Il «tetro palazzo Madama» (v. 1); «la sera» (v. 2); «la folla che imbruna» (v. 2); il poeta e la «piccola attrice» (v. 6) che varcano «l'androne» (v. 12); le «coppie / d'amanti» (vv. 13-14) intorno ricordano così bene i due innamorati di Piazza Santa Caterina, assorti nei loro discorsi durante la stessa ora crepuscolare in cui si svolge *Un rimorso* («Era l'ora che il sole ormai declina», 8, v. 3), circondati da un'atmosfera assai simile a quella gozzaniana: «la folla che imbruna» di Gozzano è la stessa del Betteloni («Son, come il giorno imbruna / Sotto le piante rade le persone», 9, vv. 9-10); così come «le coppie / d'amanti» che amoreggiano in *Un rimorso* sono assai simili a quelle presenti nella piazza di Betteloni («Qualche coppia d'amanti / Ci fa quel che tu fai; / Girano indietro e avanti, / E s'intrattengon dolcemente assai», 9,

vv. 13-16)

Persino la ritrosia del personaggio femminile, con i suoi atteggiamenti titubanti sembra essere la stessa in entrambe le poesie:

E il nastro del grembiule in man si prende,
giocando se lo attorce al roseo dito,
mentre il suo cor dalle mie labbra pende
trepidante e smarrito
(E' fu in piazza Santa Caterina..., vv. 45-48)

Ricordo. Sul labbro contratto
la voce a pena s'udi:
«O Guido! Che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?»
(Un rimorso, vv. 7-10)

[...]
...fuggimmo all'aperto:
le cadde il bel manicotto
adorno di mammole doppie.
(Un rimorso, vv. 14-16)

Al primo amore dei vent'anni, la ragazza di Santa Caterina alla quale Betteloni ha dichiarato il suo amore, si contrappone la figura prosaica della serva, donna già matura e esperta, vagheggiata da Betteloni durante l'adolescenza in virtù della sua procacità e della sua conoscenza del mondo dell'*eros*:

Ebbi ancor per l'addietro un'altra bella.
Donna sgherra e proterva
ch'era in casa per serva,
che a quindici anni amai.
Ella m'ebbe in non cale,
avvinta ai baffi d'un suo caporale;
ma non comprese ed io l'abbandonai.
(11, vv. 18-24)

Questa figura femminile è antenata di tutte le «serve»; le «mime»; le «crestaie»; le «fanti» che popoleranno la poesia gozzaniana. È un amore “ancillare” da preferirsi al logorante struggimento per la donna di classe. «Non è una principessa / non è una baronessa / non una gran signora», ma «questo poco importa», poiché «quello che importa egli è che in primo loco / ella è pazza di me, ch'ella m'adora»: l'ideale femminile di Betteloni, che precorre in ogni aspetto quello gozzaniano, si discosta dalla figura di donna seducente e principesca e anticipa il motivo dell'amore come semplice gioco del desiderio, la passione carnale che sostituisce lo struggimento sentimentale. La donna del Betteloni è l'amante ideale non solo in quanto più esperta di lui nell'ambito della sfera erotica, ma anche perché non brama di convolare a

nozze («Ella che pure intende / ch'io non condurrò in moglie...»), vv. 55-56) e toglie subito il poeta dal temuto impiccio del legame sentimentale definitivo:

D'altronde in mortale petto
non cape uguale affetto
del mio, non che maggiore:
sacro, terribil foco

Mi divora le fibre a poco a poco,
temo ch'io ne morirò di questo amore.

Ella me lo rende,
ella che pure intende
ch'io non condurrò in moglie...

La serva del Betteloni è l'antesignana della gozzaniana *cocotte*: entrambe, giunte sulla soglia della maturità, rappresentano la passione e l'amore carnale, entrambe introducono i poeti, ancora giovani e inesperti, alla sfera dell'*eros*. Ben lungi dal suscitare il «tedioso sentimento» che, come scrive Gozzano, «fa le notti lunghe e i sonni scarsi» (*Elogio degli amori ancillari*, v. 17), si mostrano come ideali iniziatrici dei poeti alla dimensione erotica. La «serva» di *In primavera* seduce il poeta ancora adolescente («Donna sgherra e proterva / ch'era in casa per serva, / che a quindici anni amai»), la *cocotte* invece civetta con il piccolo Gozzano tra le sbarre della cancellata in ferro battuto. La seduzione culmina nell'esperienza sconvolgente del primo bacio:

Sulle tue labbra il primo
bacio d'amore io colsi,
per l'universo in cerca il guardo volsi,
men di me grande ogn'altra cosa estimo.
(In primavera, 11, vv. 62-65)

Perdutamente rise...E mi baciò
con le pupille di tristezza piene.
(Cocotte, vv. 41-42)

La figura della «serva» è affiancata, nella poesia di Betteloni, da quella della «crestaja» che occupa la seconda sezione della raccolta, dal titolo *Per una crestaja*. La «crestaja» è anche una delle figure più presenti nei *Colloqui*: è la «giuliva» figura femminile – forse Amalia? – de *Il gioco del silenzio* («e te giuliva come una crestaia», v. 10); è una delle personalità prosaiche di *Convito* («mime crestaie fanti cortigiane», v. 5); è una delle abitanti di Torino («l'arguta grazia delle tue crestaie», v. 5). Anche se le donne di Betteloni sono umili e ignoranti, la loro pochezza intellettuale non è motivo di vergogna ma di fascino:

Sono ignoranti le fanciulle e tolto
che san l'arte d'amore altro non sanno;

ma pur che donna sappia amar, sa molto,
le più sapute a me noia mi danno.

«Le più sapute a me noia mi danno» è una acerba massima che potrebbe racchiudere in sé tutta la filosofia di Gozzano: Totò Merumeni non è in grado di confrontarsi con donne colte e di classe e ha come compagna la fresca «cuoca diciottenne»: «sognò pel suo martirio attrici e principesse, / ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne» (vv. 39-40).

2. Colpisce scoprire che molti temi cari alla poesia di tardo Ottocento ritornano, quasi immutati, nella produzione di numerosi poeti primonovecenteschi, i quali instaurano un vero e proprio dialogo con i modelli, fatto di forti richiami intertestuali e strutturali. Si tratta di un fenomeno interessante, perché testimonia come l'inizio del nuovo secolo non rappresenti solo una rottura con i canoni tradizionali, ma anche una continuità data da un filone di forte ripresa dei modelli del passato.

Per esempio, il tema del personaggio ignoto, amico o amante, uomo o donna, sembra essere un'eredità ottocentesca. Nel sonetto *Ad un'ignota*, databile all'incirca al 1913 ma pubblicato postumo sulla «Gazzetta del popolo della domenica» il 30 agosto 1916, e forse dedicato a Gigina Naretti, ammiratrice dei versi di Guido e compagna, da lui mai veduta, dell'amico Ettore Colla,¹⁸ Gozzano descrive un personaggio femminile sconosciuto:

Tutto ignoro di te: nome, cognome,
l'occhio, il sorriso, la parola, il gesto;
e sapere non voglio, e non ho chiesto
il colore nemmeno delle tue chiome.

Ma so che vivi nel silenzio; come
care ti sono le mie rime: questo
ti fa sorella nel mio sogno mesto,
o amica senza volto e senza nome.

Fuori del sogno fatto di rimpianto
forse non mai, non mai c'incontreremo,
forse non ti vedrò, non mi vedrai.

Ma più di quella che ci siede accanto
cara è l'amica che non mai vedremo;
supremo è il bene che non giunge mai!

Il motivo è assai presente nella poesia crepuscolare, come testimoniano alcuni testi di amici e colleghi di Gozzano, avvalorando l'ipotesi di un continuo riutilizzo di

¹⁸ Cfr. Bàrberi Squarotti, che riprende l'informazione da De Marchi: *Ad un'ignota* «fu composta nel 1913 per Gigina Naretti, fidanzata dell'amico di Gozzano, Ettore Colla, e fu pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo della sera» del 30 agosto 1916». Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977, p. 386.

materiale poetico standardizzato. Anni prima, nel 1909, Amalia Guglielminetti scriveva una poesia dal titolo *L'ignoto*, che rimanda in maniera evidente al testo di Gozzano, sia per i forti richiami intertestuali, sia per il tema trattato:

Io non so chi tu sia: so che una sera
noi ci gettammo l'anima negli occhi
con l'impeto di chi brama e non spera.
La ripigliammo cauti, quasi tocchi
da un dubbio, e ancora la scagliammo a segno
come la freccia cui convien che scocchi.

Senza accostarci, senza altro disegno
che quello di guardarci ebbri d'amore
ma disgiunti da qualche aspro ritegno.

Così il male durò. Più tentatore
d'allora, a tratti, il tuo volto m'abbaglia.
Curiosità di te mi punge il cuore,

desiderio di te me lo attanaglia.

Alla indubbia somiglianza tra i titoli, si aggiunge il palese contatto tra il primo verso delle poesie: «Io non so chi tu sia:» e «Tutto ignoro di te:», due attacchi interscambiabili e quasi sicuramente frutto di un processo d'imitazione da parte di Gozzano. Sulla scia del tema dell'ignoto amante, Mario Vugliano, nel 1912, si cimenta in *Ritratto d'ignota*, il cui titolo è a sua volta ripreso da Elda Gianelli, che nel 1913 pubblica su «La Riviera Ligure» la prosa *Ritratto d'ignota*.

La fonte più antica di questo fortunato *leitmotiv* potrebbe essere proprio un testo di Vittorio Betteloni, *Per un'ignota*, che sembra anticipare, fin dal titolo, questo motivo così caro alla poesia di inizio Novecento:

Molto mi piace, è ver; ma mentirei
se dicessi che proprio mi par bella;
pur non so qual lusinga arcana è in lei,
ch'io ricercata ho indarno in questa e in quella.

D'altronde io non so ancor se sia costei
maritata oppur vedova o zitella;
bensì a udirla e a vederla penserei
che niuna esser le può cosa novella.

Comunque sia, fra pochi giorni spero,
se in fallaci speranze non si culla
l'animo mio, saper quale mistero

Sia questa donna oppur questa fanciulla,
e allor dirò... cioè, forse davvero
appunto allora io non dirò più nulla!

Anche in questo caso non è solo il titolo a assimilare le due poesie, ma anche la struttura metrica, che le distingue da altre che sviluppano lo stesso tema: *Ad un'ignota* e *Per un'ignota* sono entrambi sonetti. Betteloni non sa quasi nulla di questa ignota, così come Gozzano non ne conosce né «il nome» (v. 1) né «il cognome» (v. 1), ma gli piace immaginarla, donna oppure fanciulla, «maritata oppure vedova o zitella» (v. 6). Mentre Gozzano ignora persino la fisionomia della fanciulla, al punto da non sapere nemmeno il colore della sua capigliatura, Betteloni l'ha veduta più volte, senza però tentare mai un approccio («bensì a udirla e a vederla», v. 7). Un secondo esempio è costituito dalla poesia *Pioggia d'agosto* di Gozzano, pubblicata sulla «Tribuna romana» il 21 febbraio 1911. Uscita in precedenza su «La Riviera Ligure» nel novembre del 1910 con il titolo *Verso la fede*, la poesia mostra il poeta in contemplazione di un forte temporale estivo: la tempesta esterna riflette quella interiore, che lo spinge a voler rinnovare la propria poesia, ormai percepita lontana da sé e priva di spessore spirituale.

Nel mio giardino triste ulula il vento,
cade l'acquata a rade gocce, poscia
più precipite giù crepita scroscia
a fili interminabili d'argento...
Guardo la Terra abbeverata e sento
ad ora ad ora un fremito d'angoscia...

Soffro la pena di colui che sa
la sua tristezza vana e senza mete;
l'acqua tessuta dall'immensità
chiude il mio sogno come in una rete,
e non so quali voci esili inquiete
sorgano dalla mia perplessità.

“La tua perplessità mediti l'ale
verso meta più vasta e più remota!
È tempo che una fede alta ti scuota,
ti levi sopra te, nell'Ideale!
Guarda gli amici. Ognun palpita quale
demagogo, credente, patriota...”

Guarda gli amici. Ognuno già ripose
la varia fede nelle varie scuole.
Tu non credi e sogghigni. Or quali cose
darai per meta all'anima che duole?
La Patria? Dio? L'Umanità? Parole
che i retori t'han fatto nauseose!...

Lotte brutali d'appetiti avversi
dove l'anima putre e non s'appaga...
Chiedi al responso dell'antica maga
la sola verità buona a sapersi;
la Natura! Poter chiudere in versi

i misteri che svela a chi l'indaga!"

Ah! La Natura non è sorda e muta;
se interrogo il lichéne ed il macigno
essa parla del suo fine benigno...
Nata di sé medesima, assoluta,
unica verità non convenuta,
dinanzi a lei s'arresta il mio sogghigno.

Essa conforta di speranze buone
la giovinezza mia squallida e sola;
e l'achenio del cardo che s'invola,
la selce, l'orbettino, il macaone,
sono tutti per me come personae,
hanno tutti per me qualche parola...

Il cuore che ascoltò, più non s'acqueta
in visioni pallide fugaci,
per altre fonti va, per altra meta...
O mia Musa dolcissima che taci
allo stridìo dei facili seguaci,
con altra voce tornerò poeta!

Non si capirebbe perché Gozzano abbia deciso di cambiare il titolo se non si considerasse che *Pioggia di maggio* è anche quello di una poesia di Vittorio Betteloni, che sembra trattare il medesimo tema e in un modo assai simile a Gozzano. Il poeta osserva il temporale, la pioggia che cade, e frattanto realizza che, come la Natura – che in *Pioggia d'agosto* è la destinataria della nuova “fede” del poeta – rinasce più rigogliosa dall'acqua, così la sua poesia deve trarre nuova linfa dalla tempesta e tornare con «novo splendore!».

Precipita giù giù sulla campagna
una pioggia diffusa ed incessante;
luccican sotto l'onda che le bagna
l'erbe, le siepi e le chiomate piante.

L'alta malinconia che dal ciel viene
copre la valle, e la gioconda festa
ch'ivi nel maggio il color verde tiene
oggi appare in sembianza oscura e mesta.
Ozioso sull'uscio io sto mirando
al lontano orizzonte in nebbia avvolto,
e crepitar la pioggia, flagellando
le terse ghiaie e l'ampie fronde ascolto.

Così dentro di me piove a distesa:
son gli orizzonti della mente mia
velati anch'essi, e un vago in cor mi pesa
senso di non so qual malinconia.

Ma dalla pioggia grande e dalle meste

sembianze onde si copre oggi Natura,
nova beltà ritragge e miglior veste
di vaghi fiori e di gentil verdura.

Dalle tristezze sue così potesse
l'anima annuvolata e il tetro core
ritrar di carmi più gioconda messe,
vestir di poesia novo splendore!

Nel caso di *Pioggia d'agosto* e *Pioggia di maggio* oltre al solito legame esplicito tra i titoli è presente una fitta messe di analogie lessicali e stilistiche:

- *Precipita/ precipite*: l'incipit di *Pioggia di maggio* è «Precipita giù giù sulla campagna», in cui «precipita» è adoperato per descrivere lo scrosciare violento della pioggia; in *Pioggia d'agosto* ritorna «più precipite giù» (v. 3) in relazione anche in questo caso al temporale. Il verbo «precipitare» è in entrambi i testi rafforzato dall'avverbio di luogo «giù».

- *Crepita/ crepita*: il rumore delle gocce sulle foglie è un dannunziano «crepiti» che si ravvisa nelle due poesie, in *Pioggia di maggio* («E crepitar la pioggia, flagellando») in *Pioggia d'agosto* («giù crepita scroscia»).

- *Natura / Natura*: è significativo il ruolo che la Natura svolge in entrambi i testi come destinataria della confessione e della conversione del poeta, interlocutrice silente della sua riflessione interiore. In entrambe le poesie c'è l'utilizzo della lettera maiuscola («Natura») che sottolinea l'entità della Natura come eterna e impersonale, una scelta stilistica significativa.

Il parallelismo tra il poeta e la Natura si conclude, sia in Gozzano che in Betteloni, con un'analogia presa di coscienza del bisogno di «cambiare voce»: la grande novità di Gozzano sta nel sostituire allo scialbo e antico «vestir di poesia novo splendore!» (v. 24) una citazione dantesca: «con altra voce tornerò poeta!»,¹⁹ secondo un meccanismo di nobilitazione e elevazione del tessuto poetico tramite citazioni dotte che è cifra stilistica nella riscrittura e nella conseguente parodia che Gozzano fa dei propri modelli.

3. Il filo rosso che da Betteloni a Gozzano ci ha condotti fin qui è più lungo di quanto non si creda. L'ideale catena che lega tutti questi poeti attraverso il tempo si protrae quasi ininterrotta fino a Montale.²⁰ Un esempio di questa continuità tematica e stilistica può riscontrarsi in tre diversi ritratti femminili. Nel precedentemente citato saggio *Da Gozzano a Montale* Sanguineti confrontava due figure di donna, incarnazione del modello di *mulier fortis*, presenti nella nostra tradizione: la giovane pattinatrice di *Invernale* di Gozzano ed Esterina del montaliano *Falsetto*.²¹ Le due giovani donne, intrepide e coraggiose si cimentano in imprese sportive: la pattinatrice

¹⁹ Cfr. *Par.*, XXV, 7-8 «Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta».

²⁰ Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, cit.

²¹ *Ibidem*.

piroetta con grazia sul ghiaccio prossimo a rompersi, senza timore, dopo che il pavido Gozzano l'ha lasciata sola sulla pista:

“...cri...i...i...i...icch”...
l'incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva.
“A riva!” Ognuno guadagnò la riva
disertando la crosta malsicura.
“A riva! A riva!...” un soffio di paura
disperse la brigata fuggitiva
“Resta!” Ella chiuse il mio braccio conserto,
le sue dita intrecciò, vivi legami,
alle mie dita. “Resta, se tu m'ami!”
E sullo specchio subdolo e deserto
soli restammo, in largo volo aperto,
ebberi d'immensità, sordi ai richiami.

Fatto lieve così come uno spetro,
senza passato più, senza ricordo,
m'abbandonai con lei nel folle accordo,
di larghe rote disegnando il vetro.
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più tetro...
dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più sordo...

Rabbrividii così, come chi ascolti
lo stridulo sogghigno della Morte,
e mi chinai, con le pupille assortite,
e trasparire vidi i nostri volti
già risupini lividi sepolti...
Dall'orlo il ghiaccio fece cricch, più forte...

Oh! Come, come, a quelle dita avvinto,
rimpiansi il mondo e la mia dolce vita!
O voce imperiosa dell'istinto!
O voluttà di vivere infinita!
Le dita liberai da quelle dita,
e guadagnai la riva, ansante, vinto...

Ella sola restò, sorda al suo nome,
rotando a lungo nel suo regno solo.
Le piacque, al fine, ritoccare il suolo;
e ridendo approdò, sfatta le chiome,
e bella ardita palpitante come
la procellaria che raccoglie il volo.

Noncurante l'affanno e le riprese
dello stuolo gaietto femminile,
mi cercò, mi raggiunse tra le file
degli amici con ridere cortese:
“Signor mio caro, grazie!” E mi protese
la mano breve, sibilando: – Vile!

L'anonima ragazza è una delle rare figure intraprendenti presenti nella poesia di Gozzano, la sola che sfida e vince la misoginia del poeta: le donne gozzaniane sono infatti solitamente dimesse, inclini alle "bizzate" e alla sottomissione al maschio. Vittime della "cattiveria" di Guido, sono soggette ai suoi capricci emotivi – soprattutto alla sua aridità sentimentale – o viste come mero oggetto del desiderio: si pensi alla «piccola attrice famosa» di *Un rimorso*, con la quale Guido rompe senza pietà la propria relazione, si pensi alle lamentele di Felicita, consapevole che "l'Avvocato" – pronto, a suo dire, a chiederla in moglie! – si sta in realtà prendendo gioco di lei, povera e bruttina; o ancora alla remissiva pseudo-Carlotta nel gioco erotico messo in pratica ne *L'Esperimento*, la quale altro non è che la copia scialba di un'altra donna. La "cattiveria" di Guido è da lui stesso paventata nella poesia *Il responso*, in cui il poeta chiede a Marta, trasfigurata in profetessa con abiti borghesi, se la propria incapacità di amare sia una forma di malvagità: «Perché, Marta, non sono cattivo, non è vero? / O Marta non è vero, dite, che sono buono?» (*Il responso*, vv. 53-54). Il motivo dell'aridità sentimentale e della cattiveria che ne consegue si ritrova anche in Betteloni: il poeta, in un ideale colloquio con il mare, cerca di difendersi dalle accuse di "cattiveria" con una forma di *excusatio non petita* simile a quella del gozzaniano *Il responso* («converrai tu medesimo, / ch'io non sono cattivo», vv. 19-20).

Tra "l'Avvocato" e le sue donne vi è una distanza anche sociale: sono «crestaie»; «fanti»; «cortigiane»; «cocottes» figure dimesse e superficiali, prive del fascino intellettuale e altolocato delle donne dannunziane. La crudeltà nei confronti dell'altro sesso è l'unica autentica forma di rivalsa del poeta crepuscolare, che sembra sfogare sui suoi personaggi femminili tutte le frustrazioni di colui che ha ormai perso l'aureola.

Esterina, tuffatrice impavida che si lancia dal «tremulo asse» ligure tra le braccia del mare, è ispirata a un personaggio reale della vita di Montale, Esterina Rossi. È il primo dei tanti personaggi femminili presenti nella poesia montaliana, e la sola a essere nominata negli *Ossi*, sarà infatti solo a partire dalle *Occasioni* che le donne montaliane faranno apparizione in massa.

La pattinatrice, al contrario di Esterina, non ha nome: forse troppa sarebbe stata la vergogna di Gozzano nel rivelare l'identità di colei che lo ha umiliato.²² *Invernale* e *Falsetto* sono un omaggio alla figura della donna forte, in grado di schiacciare l'io

²² In base a un dato biografico, si potrebbe sospettare che dietro questa figura così audace e intraprendente si nasconda il contorno di Amalia Guglielminetti: l'aggettivo vezzeggiativo «gaietto», che si legge al verso 38 di *Invernale* («Non curante l'affanno e le riprese / dello stuolo gaietto femminile», vv. 37-38) in relazione al cicalare dello «stuolo femminile», ripreso da Dante (*Inf.* I, 42), è da ricollegarsi a una lettera, databile 16 giugno 1907, in cui la Guglielminetti racconta a Gozzano di aver frequentato, in passato, un corso di lezioni dantesche che Mantovani teneva per una folla di borghesi signore di Torino. Mantovani, scrive Amalia, la riteneva l'unica uditrice «per cui valesse la pena resuscitare Dante in mezzo a quel *gaietto* sciame blasonato». La citazione dantesca di Amalia, in chiave ironica, si coglie con facilità: anche Gozzano deve averla colta e riutilizzata per la strofa di *Invernale*, in cui «lo stuolo gaietto femminile» ricorda il «gaietto sciame blasonato» che circondava la poetessa durante le lezioni del Mantovani. Così la «bella ardita palpitante» procellaria di *Invernale* forse deve qualcosa alla fiera Amalia, la sola degna di nota tra le semplicitte borghesucce torinesi del «gaietto stuolo» che partecipava alle lezioni dantesche.

poetante, pavido e incapace, che appare sulla scena in qualità di inetto novecentesco.²³ Gozzano, che nella prima strofa danza con la giovane sulla «crosta malsicura» di ghiaccio, fugge dal *patinôire* timoroso che la lastra si rompa sotto i suoi piedi. Tornato a “riva”, assiste da lontano all’esibizione della giovane pattinatrice che vola sulla pista. Finito il proprio spettacolo, la ragazza torna dalle amiche, non senza prima aver sussurrato al poeta un sibilante «vile» denso di disprezzo.

Esterina, invece, non intrattiene nessuno scambio con Montale, che la guarda da una prospettiva esterna mentre si lancia dallo scoglio. Un’inquadratura che ne ricorda molte già presenti nella poesia di Gozzano: si vedano i ritratti corali de *Le golose*, de *Le non godute*, di *Convito*, poesie in cui la scena è sempre descritta da una prospettiva esterna, quasi *voyeristica*.²⁴ Il coraggio di Esterina spinge Montale a una riflessione sulla natura di “chi rimane a terra”, coloro che non hanno il coraggio di vivere la propria esistenza e lasciarsi andare, ma restano con i piedi ancorati al suolo. Le due ragazze esistono in qualità di *alter ego* e modello positivo, sono archetipi di una vita alla quale il poeta novecentesco, ormai schiacciato dal peso dell’afasia e dell’inconcludenza, non può ambire. Il tema del prototipo femminile quale doppio e opposto vincente del poeta sembra affondare le proprie radici nella tradizione precedente a Gozzano e Montale: la pattinatrice e Esterina hanno forse una “sorella maggiore”, una donna dai tratti intraprendenti che anticipa in numerosi aspetti molte descrizioni presenti nella poesia del ventesimo secolo, ma che in realtà è ancora figlia dell’Ottocento. È una bagnante sconosciuta, priva di nome come la pattinatrice gozzaniana, ritratta nell’atto di tuffarsi nell’acqua del lago, mentre il suo cane fidato la osserva dalla riva. *La bagnante*, poesia in endecasillabi suddivisi in otto quartine, si trova nell’ultima raccolta di Betteloni *Crisantemi. Ultimi versi*.²⁵

Ne ’l recesso de ’l parco più riposto,
terso e cheto azzurreggia il breve stagno,
dove, quand’ arde più luglio ed agosto,
usanza ell’ ha di scendere ne ’l bagno.

Lenta ne viene ’l solitario loco
ella ne ’l tardo pomeriggio, quando
su lo specchio de l’acqua a poco a poco,
l’ombra si va de gli alberi allungando.

²³ Secondo Massimiliano Tortora (Massimiliano Tortora, *Un punto di svolta in Ossi di Seppia: Lettura di Falsetto*, in «L’Ellisse», 5, (2011), pp. 165-188) *Falsetto* si avvicina a una «poesia più legata al contingente e costruita sull’estraneità con il mondo circostante, debitrice in questo della recente lezione di Gozzano, Govoni e Sbarbaro».

²⁴ Sul sottile filo che lega Gozzano a Montale è già stato scritto molto, anche se alcuni aspetti potrebbero ancora essere indagati. Si veda, oltre allo studio di Sanguineti sopra citato, lo studio di Eleonora Cardinale sui rapporti tra i poeti piemontesi che gravitavano intorno alla rivista di Mario Novaro, «La Riviera Ligure» e il giovane Montale (Eleonora Cardinale, *Una linea poetica piemontese-ligure*, Roma, Salerno editrice, 2013) e il contributo di Anna Nozzoli, *Su Montale lettore di Gozzano*, in AA. VV., «L’immagine di me voglio che sia» *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. 317-331.

²⁵ Vittorio Betteloni, *Crisantemi. Ultimi versi*, in Vittorio Betteloni, *Poesie edite e inedite*, Milano, Mondadori, 1946.

Sol la precede, e volgesi e l'attende
 un bel nero mastin che l'è di scorta;
 a lui di bocca una valigia pende,
 con entrovi il lenzuol, che per lei porta.

Là si spoglia e si tuffa immantinente
 ella, e nuotando in alto si sospinge;
 corre il flutto su lei vivo, fremente,
 tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,
 che le fibre le molce e l'accarezza,
 gaja rabbrivisce, e il cor le inonda
 una voluttuosa e fresca ebbrezza.

Gioca co' i flutti, e ad or ad or la bianca
 esile spalla o il sottil braccio aderge:
 or s'abbandona a fior de l'acqua stanca,
 or ne 'l profondo tutta si sommerge.

Fanno su 'l verde lito un vaporoso
 candido involto le sue vesti, e accanto
 allungasi su 'l ventre il poderoso cane,
 e tende l'orecchio e il guardo intanto.

Tende l'orecchio, se alcun mai s'appressa.
 Lui fortunato a 'l quale sol profonde
 ella le sue carezze, a 'l qual l'istessa
 sua casta nudità non si nasconde.

Non è il solo ritratto femminile di Betteloni, il quale sembra avere un debole per la descrizione muliebre: in particolare, questa poesia sembra formare un trittico con altri due testi poetici, contenuti nella stessa raccolta e posti a breve distanza l'uno dall'altro, *L'amazzone* e *La dormente*. Anche Gozzano era solito scrivere poesie che, per temi e per struttura, componevano un piccolo ciclo all'interno delle sue raccolte: è il caso de *Le golose*, *Le non godute*, *Convito* e *Elogio degli amori ancillari*, tutte legate da un sottile filo tematico e stilistico.

La pattinatrice e la bagnante non hanno nome: nel caso di *Invernale* l'anonimato è una scelta stilistica inaspettata, dal momento che i personaggi femminili de *La via del rifugio* e dei *Colloqui* possiedono quasi sempre un nome – anzi, il più delle volte si tratta di un nome parlante – e sono facilmente identificabili in un personaggio reale.²⁶

La bagnante giunge al lago accompagnata dal molosso che le trotterella accanto portando in bocca la valigia con il *nécessaire* per il pomeriggio balneare. La descrizione è minuziosa e oggettiva, a tratti paradossalmente gozzaniana, se si pensa alle particolarità da cesellatore presenti in molti suoi ritratti muliebri.

²⁶ A tal proposito si veda lo studio di Porcelli riguardo l'onomastica nella poesia di Gozzano (Bruno Porcelli, *Nomi nella lirica di Gozzano*, in Id., *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini editori, 2005, pp. 151-160).

La rappresentazione del bagno inizia in *medias res*, così come avviene anche nei testi di *Invernale* e *Falsetto*. Betteloni utilizza una tecnica analoga anche nei due ritratti femminili de *L'amazzone* e *La dormente*: la scena si apre nel mezzo dello svolgersi dell'azione di queste giovani, ritratte in un momento di slancio vitalistico, in un paesaggio consono all'attività che stanno praticando (il lago, il *patinôire*, il trampolino a picco sul mare). La "bagnante", la "pattinatrice" e Esterina non sono vittime del fato, ma sfidano il corso degli eventi compiendo azioni pericolose, vivendo senza timori. E questo è il tratto che maggiormente sembra accomunarle: le loro descrizioni sono un inno alla vita e rompono lo schema ottocentesco che voleva le figure femminili passive e sottomesse alla crudeltà della «dubbia dimane». Così la bagnante si lancia nello stagno, si «tuffa immantinente» senza timore, e «nuotando in alto si sospinge», ovvero abbandona la riva e si sposta a largo dello stagno.

Là si spoglia e si tuffa immantinente
 ella, e nuotando in alto si sospinge;
 corre il flutto su lei vivo, fremente,
 tutta l'avvolge e tutta se la stringe.

Ella a 'l contatto gelido de l'onda,
 che le fibre le molce e l'accarezza,
 gaja rabbrividisce, e il cor le inonda
 una voluttuosa e fresca ebrezza.

Il «flutto» l'avvolge come un amante e al «contatto gelido dell'onda», la donna, felice, prova un brivido che le scatena una sensuale e adrenalinica «ebrezza». Anche Esterina ritrova, nel contatto con l'acqua, la sensazione di rinvigorimento e di libertà («L'acqua è la forza che ti temprà / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi», vv. 30-31). Ma è nel momento del tuffo che l'ebrezza si scatena, dopo che la sua «gaiezza», che l'accomuna all'antenata bagnante che «gaja rabbrividisce», ha ormai fatto cadere, con una scrollata di spalle, il dubbio sul futuro.

Esiti a sommo del tremulo asse,
 poi ridi, e come spiccata da un vento
 t'abbatti fra le braccia
 del tuo divino amico che t'afferra.
 Ti guardiamo noi, della razza
 di chi rimane a terra.

La pattinatrice, al contrario delle altre due giovani, non si immerge nell'acqua, ma pattina sul ghiaccio, libera, anch'essa solitaria, nel pieno di uno slancio vitalistico

Ella sola restò, sorda al suo nome,
 rotando a lungo nel suo regno solo.
 Le piacque, infine, ritoccare il suolo;
 e ridendo approdò, sfatta le chiome,
 e bella ardita palpitante come

la procellaria che raccoglie il volo.

Gozzano si è volontariamente allontanato dalla scena, lasciando il primo piano alla giovane sportiva, Montale resta nell'ombra senza mostrarsi agli occhi di Esterina. Betteloni, invece non esprime un giudizio netto come quello montaliano, ma si limita a constatare implicitamente che non è lui ad avere il privilegio di partecipare all'azione poetica, dalla quale si autoesclude: solo il nero mastino a guardia della giovane può godere sia delle carezze, sia della «casta nudità» della donna. Solitamente Betteloni fa risaltare la figura femminile introducendo sempre un terzo spettatore, che altri non è se non il suo sostituto (nel caso de *L'amazzone* sarà lo sposo innamorato, ne *La dormente* sarà «un gran levrier sottile»). Gozzano e Montale compiono, invece, un gesto di rottura con la tradizione: non vi è un surrogato del poeta, ma è l'autore stesso che assiste alla scena e si sente non partecipe dell'azione, sconfitto.

Ne *L'amazzone*, separata da *La bagnante* da solo due poesie, la scena è analoga: una giovane donna, fresca di nozze, esce dalla chiesa con lo sposo. Le dieci strofe di endecasillabi sono tutte dedicate a lei, il marito è l'ennesimo intruso che ha il solo ruolo di guardare la donna e esaltarne le qualità:

Con lo sposo le scale ampie ella scende,
e lo strascico lungo in man sostiene:
ivi un palafreniere abbasso attende,
che due svelti corsier pe 'l morso tiene.

Presso quello di lei, lieve chinato,
l'aperta man porge lo sposo, ov'ella
pone il minuto piè ben coturnato,
e d'un rapido slancio è tosto in sella.

E anch'ei montato, pigliano il viale,
che più si chiude alla gran fiamma estiva,
che fra doppia parete alta ed eguale
d'antichissimi tigli al lago arriva

D'un bel trotto essi vanno, e son felici:
ei guardandola spesso, e n'ha ben donde,
le mormora parole ammiratrici;
ella co 'l bel sorriso a lui risponde.

Egli spesso la guarda, ed a ragione
così mirabilmente ella appar bella,
e il moto de 'l corsier, salda in arcione,
così asseconda flessuosa e snella.

Il grigio vel che da 'l cilindro pende
onde il bel capo ell'ha coperto, e il nero
abito lungo indietro si distende,
come più il corso accelera il destriero.

Così a 'l suo corpo l'abito aderisce,

ch'ogni linea più vaga ne rivela:
sol di veder le membra esso impedisce,
ma le fidiache forme non ne cela.

E da 'l nero vestito emerge il fine
collo più bianco assai d'intatte nevi,
e su la nuca a 'l sol l'ultimo crine
mobil folleggia in biondi ricci e brevi.

Ma il bellissimo volto, ove fiorisce
la grazia ancor degli anni adolescenti,
a 'l piacer de la corsa arde e arrossisce,
e di gioia son gli occhi a lei fulgenti.

Fuori de 'l parco or van pe 'l piano immenso,
ne la grand'aria e ne 'l gran sole, e assorta
ella è tutta in un acre e folle senso
d'ebbrezza, che la inonda e la trasporta

Lo sposo guarda affascinato la giovane mentre sale a cavallo. La descrizione della ragazza è una cesellatura in marmo: la veste le segna le forme del corpo, aderendo alle sue curve morbide a causa della corsa controvento. Da un lato è evidente la ripresa di alcune immagini della tradizione, come il verso petrarchesco sul pallore della donna («Collo più bianco assai d'intatte nevi»),²⁷ dall'altro vi è qualcosa di “protocrepuscolare” nella sua descrizione: anticipa, per certi aspetti, la giovane Graziella de *Le due strade* che pedala, quasi volando, sulla sua bicicletta.

«La grazia ancor degli anni adolescenti» che «fiorisce» (verbo estremamente gozzaniano, indicante il fiorire e lo sfiorire degli anni sul volto della ragazza), è la stessa della giovane ciclista che si lascia andare al piacere della corsa («Adolescente l'una nelle gonnelle corte, / eppur già donna: forte bella vivace bruna», 2, vv. 21-22). “L'amazzone” sale a cavallo dandosi la spinta con il minuscolo piede «coturnato» e parte veloce («Pone il minuto piè ben coturnato, / e d'un rapido slancio è tosto in sella»); Graziella balza sulla sella della biciletta «d'un balzo sali, prese l'avvio/ la macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo», *Le due strade*, vv. 85-86.

L'immagine della veste che si incolla alle forme femminili si ritroverà, invece, nella montaliana *Vento e bandiere*, altro ritratto di giovane donna. La giovane Annetta, distesa su un'amaca, è investita da una folata di vento marino:

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste

²⁷ Cfr. «Pallida no, ma più che neve bianca» (*Il trionfo della morte*, v. 16).

pietre che sporge il monte alla voragine;
(vv. 1-8)

Mentre Annetta è passivamente sdraiata e investita dal soffio del vento, la giovane amazzone corre senza timore, lasciandosi guidare dal «folle senso / d'ebrezza» che l'accomuna sia alla "bagnante", sia alla pattinatrice, sia a Esterina Rossi.

La follia sembra quindi essere, dal punto di vista dei poeti, il tratto peculiare di queste sconsiderate figure femminili: l'"amazzone" è persa nel «folle senso/ d'ebrezza» (vv. 39-40) che la pervade, Gozzano si abbandona con la pattinatrice nel «folle accordo / di larghe rote» (vv. 16-17) e forse entrambe le espressioni rimandano al dantesco «folle volo» di *Inf.* XXVI (v. 125). Pur non essendovi accenno alla "follia" di Esterina, la sua sconsideratezza, dettata dall'età adolescenziale, è data dall'allusione alla mancanza di paura («Ciò intendi e non paventi», v.4 e «la dubbia dimane non t'impaura», v. 22).

Le solitarie gesta delle donne di Betteloni sono inquadrature realistiche e apparentemente prive di ironia. La "bagnante" si muove sullo sfondo del laghetto e i suoi gesti, precisi e sciolti, sono descritti nel loro più semplice e piano svolgersi; la giovane torna a galla e si immerge, dà qualche bracciata sollevando il bianco braccio sopra la superficie dell'acqua. Il luogo è descritto in maniera accurata, con le fronde degli alberi che ombreggiano lo specchio del lago e la precisazione temporale del compiersi dell'azione, il «tardo pomeriggio» (v. 6). Come Esterina, che si tuffa tra le braccia del «divino amico», anche lei si abbandona all'onda che l'avvolge e la stringe come un amante voglioso («Corre il flutto su lei vivo, fremente, / tutta l'avvolge e tutta se la stringe», vv. 15-16).

In *La bagnante* è identificabile un sostrato erotico totalmente assente negli altri due testi: Betteloni non si sente evirato dalla figura femminile, non è sottomesso e vergognoso, come lo sono Gozzano e Montale, ma tacito spettatore di una scena densa di richiami sensuali. Così la calura dell'estate, il correre del «flutto» che è «vivo, fremente» come un innamorato voglioso, e «avvolge» e «stringe» la donna con passione, la quale «al contatto gelido dell'onda» che «la molce e l'accarezza», rabbrivisce eccitata, precorrono la palese figurazione erotica della «casta nudità» proibita della giovane, quasi una giovane Diana colta in flagrante mentre si lava. Esterina è posta in un presente atemporale, l'ora del giorno non è specificata e il contesto è descritto solo per qualche breve allusione allo «scoglio lucente», al «ponticello / esiguo», al «divino amico» mare. La scena è velata da una patina d'ironia tipicamente novecentesca: tutta la descrizione, fin dal titolo, è falsata dal preziosismo delle metafore classicistiche e dannunziane: dal volto della ragazza, proteso verso il domani «a un'avventura più lontana», simile a quello «dell'arciera Diana», fino al concerto «ineffabile di sonagliere».

In conclusione, tra le due nuotatrici, la bagnante di Betteloni e la tuffatrice di Montale, si pone *Invernale*, perfettamente incastonato, sia cronologicamente sia tematicamente, tra i due modelli: la pattinatrice sembra rispondere allora implicitamente al quesito che ancora oggi la critica si pone, se Gozzano sia o meno

un poeta del Novecento. La risposta evidente è che Gozzano si pone perfettamente in bilico tra i due secoli: da un lato riprende buona parte della tradizione ottocentesca, dall'altro è la primissima voce fuori dal coro che si ode nel vasto e insondabile panorama poetico del primo Novecento. Sarà proprio tramite la poesia di Gozzano che alcuni motivi ottocenteschi saranno trasportati nel Novecento.

a fuoco

Poesia e cittadinanza

a cura di Caterina Verbaro

Caterina Verbaro

Introduzione

Nel marzo 2021 si è tenuto presso l'Università LUMSA, in occasione della Giornata internazionale della poesia, un incontro dedicato a *Poesia e cittadinanza*, da cui prende le mosse la rubrica che qui presentiamo. Il nostro intento era fare il punto su una questione sempre viva, ma a cui l'accelerazione dei fenomeni sociali degli ultimi anni sta assegnando una nuova urgenza e centralità: il possibile ruolo della poesia nel processo di educazione, discussione, negoziazione dei valori comunitari del nostro tempo.

Dopo alcuni decenni in cui il dogma dell'autonomia aveva determinato un potente interdetto sull'idea stessa di funzione sociale della poesia, oggi appare plausibile, se non augurabile, ipotizzare che il «parlare ombra»¹ del genere poetico rispetto al discorso sociale possa generare un benefico apporto nell'educazione delle coscienze. Un apporto che ha il suo terreno d'elezione nei processi scolastici e formativi, se è vero che il testo letterario si caratterizza per la sua capacità di costruire universi complessi nei quali lo studente può facilmente identificarsi, in virtù di precise caratteristiche: per il suo fondamento empatizzante che interroga l'esperienza di ciascuno; per la sua capacità di problematizzare e indurre alla riflessione complessa muovendo, come afferma Jean-Luc Nancy, dal «facile»;² per lo spazio che l'interpretazione del testo lascia alla soggettività, fuori da quelle rigide procedure che nella nostra contemporaneità troppo spesso imbrigliano il sapere, e la didattica in particolare. Ma insieme un apporto che va oltre il mero recinto scolastico, per diventare auspicabilmente controcanto rispetto alla dominante narrazione sociale. La rubrica che qui presentiamo muove dunque da una serie di domande, e non ambisce a delle risposte definitive, piuttosto ad aprire uno spazio di dibattito, a comporre un quadro con tessere non di rado dissonanti: è possibile costruire percorsi di educazione alla cittadinanza e ai valori comunitari muovendo non da uno schema binario e persuasivo, che separa l'errore dalla virtù, ma al contrario proprio dall'espressione polisemica e sincretica della poesia? La poesia è genere adatto a veicolare alcuni valori basilari di cittadinanza – inclusione, solidarietà, modelli di vita sostenibili, diritti umani, rispetto – o al contrario pensiamo che la sua costitutiva autonomia tematica e

¹ Paul Celan, *Sprich auch du*, in *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1955, trad. it. *Parla anche tu*, in *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, pp. 230-231.

² Cfr. Jean-Luc Nancy, *La custodia del senso. Necessità e resistenza della poesia*, a cura e con introduzione di Roberto Maier, Bologna, EDB, 2017.

assiologica e la sua complessità di significazione la rendano inidonea a tale scopo? È ancora possibile, o non è piuttosto un retaggio del passato, un mito umanista in disuso, una “funzione civile” della poesia? La poesia è o può essere oggi veicolo di valori di cittadinanza, in primis la responsabilità e la consapevolezza individuale verso gli altri e verso il pianeta? E se sì, cosa c’è di specifico nel suo modo di educare alla cittadinanza, certamente avulso da messaggi rigidamente moralistici o prescrittivi e piuttosto rivolto alla libera coscienza di ciascuno? E ancora: la sua marginalità nel discorso pubblico può paradossalmente tradursi in un vantaggio, in analogia con quel «terzo paesaggio»³ richiamato dall’intervento di Niccolò Scaffai? E la sua prevalente attenzione è oggi rivolta alle trame complesse del presente, come afferma Langella, per il quale la poesia è «rispecchiamento dinamico e critico del mondo del terzo millennio»,⁴ o al contrario, secondo la tesi di Giovannuzzi, fin dalla metà degli anni settanta essa tende a confrontarsi con la storia piuttosto che con l’attualità o, come scrive Piccini, a interrogarsi incessantemente sul senso stesso degli eventi?

I saggi che presentiamo affrontano la questione da diversi punti di vista, ma hanno in comune una preziosa attualizzazione. Scomparsa la vecchia declinazione moralistica e ideologica della “poesia civile”, alla quale già Pasolini all’inizio degli anni sessanta aveva polemicamente opposto l’idea di una postura del soggetto conoscitiva, dolente e antagonista, in molti degli interventi che pubblichiamo la poesia è portatrice di una nuova consapevolezza del tempo e di un nuovo umanesimo di resistenza all’apocalissi ambientale e civile. Alcuni degli interventi (Giovannuzzi, Piccini, Verbaro) rileggono il rapporto tra poesia, storia e comunità in quell’interludio tra modernismo e età globalizzata che va dagli anni settanta ai primi anni duemila, indagando valenze e curvature civili in poeti come D’Elia, Conte, Luzi, Cavalli. Altri interventi (Scaffai, Langella) tematizzano più direttamente lo scenario del presente caratterizzato dall’antropocene e dai richiami del postumano, e rilevano al suo interno una nuova, magmatica e preziosa, vitalità e funzione della poesia. Infine, gli ultimi due interventi (Sordi, Marro) mettono in scena un percorso applicativo della poesia in contesti sociali e formativi, proiettandoci nel futuro di un riuso del testo poetico in ambito tecnologico potenzialmente illimitato e forse al momento non ancora pienamente prevedibile.

Abbiamo voluto affiancare ai saggi alcune testimonianze sul tema *Poesia e cittadinanza* di poeti importanti attivi nel panorama nazionale, scegliendoli tra quelli che ci pareva più avessero da dire sulla valenza civica della poesia: Elisa Biagini, Franco Buffoni, Mara Grazia Calandrone, Gianni D’Elia, Guido Oldani, Fabio Pusterla. Le loro riflessioni, e in alcuni casi i testi poetici inediti che hanno generosamente voluto donare a Oblio e di cui siamo loro particolarmente grati, aggiungono un tassello importante al quadro dell’attuale funzione civile della poesia, perché ci consentono di leggerne l’antefatto e la genesi, sempre celati nella sensibilità e nelle parole dei poeti.

³ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, Édition Sujet/Objet, 2004, trad. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005.

⁴ Giuseppe Langella, *La vocazione civile del Realismo Terminale*, in «Oblio», XII, 1, giugno 2022.

Stefano Giovannuzzi

Storia, società, poesia civile: tra anni Settanta e oggi

Facendo il punto sulla generazione che esordisce negli anni Settanta, la poesia è caratterizzata dal rigetto della storia e con essa di una postura di impegno politico e civile. Poeti come Milo De Angelis e Giuseppe Conte rappresentano bene questa posizione. Lo stesso vale per la prima raccolta di Gianni D'Elia, *Non per chi va*, 1980. È però interessante come a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta una dimensione civile torni ad essere presente in D'Elia, fino ad essere centrale in *Trentennio*, l'auto-antologia edita nel 2010. Lo stesso accade per Anedda nel passaggio fra *Residenze invernali* e *Notti di pace occidentale*. L'urgenza di un confronto con la storia a partire dagli anni Novanta finisce per riallineare poeti di diverse generazioni: Fortini, Anedda, D'Elia, ma in una prospettiva che vede emergere con sempre maggior forza – Anedda risulta esemplare – il senso di impotenza dello scrittore rispetto ad una realtà la cui violenza ci sopravanza.

Taking stock of the generation that made its debut in the Seventies, poetry is characterized by the rejection of history and with it a posture of political and civil commitment. Poets like Milo De Angelis and Giuseppe Conte represent this position well. The same is true for Gianni D'Elia's first collection, Non per chi va, 1980. However, it is interesting how starting from the second half of the Eighties a civil dimension returns to be present in D'Elia, up to being central in Trentennio, the self-antology published in 2010. Anedda offers an identical scenario in the transition between Residenze invernali and Notti di pace occidentale. The urgency of a confrontation with history starting from the Nineties ends up realigning poets of different generations: Fortini, Anedda, D'Elia, but in a perspective that sees the writer's sense of helplessness - Anedda is exemplary – emerging with ever greater force, compared to a reality whose violence overwhelms us.

Potrà stupire – visto l'oggetto e il punto di avvio, gli anni Settanta – non trovare traccia in queste pagine, se non marginalmente, di Pasolini, Raboni, Sereni, Risi, Fortini – l'elenco un po' casuale valga come mera esemplificazione di un catalogo sicuramente più ampio. Per loro un rapporto con la storia costituisce comunque un dato acquisito, eredità di una lunga tradizione che si radica tra guerra e immediato dopoguerra. Escludendo la loro generazione – da intendersi in termini molto laschi – si compie la scelta di una prospettiva che è forse arrischiato definire in senso stretto generazionale: a interessare sono gli esordienti negli anni Settanta, ovvero, un po' all'ingrosso, i nati negli anni Cinquanta che entrano in scena con un atteggiamento molto diverso da Pasolini e dagli altri. Di rottura, quantomeno di discontinuità, nei riguardi della tradizione e di nozioni come storia, impegno, ruolo civile dello scrittore e della sua opera.¹ Se guardiamo alle antologie che fissano la poesia del decennio

¹ Sul rapporto tra poesia, storia, impegno dello scrittore mi permetto di rinviare al mio *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Pesaro, Metauro, 2021: il secondo capitolo è un'esplorazione – per quanto parziale – di questo complesso nodo fra secondo dopoguerra a fine secolo, centrata proprio sullo scarto generazionale degli anni Settanta.

nelle sue voci più recenti, la dimensione politica e civile è assente o è decisamente secondaria. *Il pubblico della poesia* di Cordelli e Berardinelli, 1975, forse può allineare qualche testo di Spatola o di Vassalli, ma sono increspature. *Poesia e realtà 1945-1975*, 1977, di Majorino, è un'antologia di autori storicizzati o quasi già storicizzati: sui giovani non dice molto. Va da sé che nella *Parola innamorata*, 1978, di poesia civile non ci sia traccia: è espressione dall'interno di un punto di vista in cui il primato dell'esperienza esistenziale cancella tutto il resto. Mentre in *Poesia degli anni Settanta*, 1979, di Antonio Porta è difficile orientarsi: di fronte a un campionario annalistico del genere viene da domandarsi il senso di un'operazione concepita in modo così esteso e neutralmente documentario.

A sfogliare *Nuovi poeti italiani*, 1, uscito nel 1980, le tracce di una poesia d'impegno politico e civile ci sono, e consistenti. E se ne comprende facilmente la ragione: anche se è a più mani, l'antologia è di fatto governata da Fortini.² Ciò che colpisce è anche in questo caso il dato generazionale: i giovani che esordiscono negli anni Settanta sono totalmente esclusi – ma Fortini dichiara apertamente che è ben contento di essersi lasciato alle spalle il *caos* del decennio precedente – per arretrare ad Attilio Zanichelli (1931) o Gianfranco Ciabatti (1936), quest'ultimo legato a doppio filo a Fortini. *Saldi (1958-1977)*, l'antologia con cui Ciabatti compare in *Nuovi poeti italiani*, 1, ha un assetto politico e civile. Basta osservare i titoli delle due sezioni: *La rivolta 1966-1967*, *La lotta 1966-1977*. E tuttavia nella seconda, quella strettamente legata agli anni Settanta e al presente, si aprono crepe che fanno saltare il primato dell'impegno e della politica. *La prassi non occupa tutti i momenti*:

la rivoluzione non dura tutte l'ore
su ventiquattro.
Nessuno mi chiede ragione
di un pomeriggio di accoppiamenti
né di un breve preludio di assaggi
sul banco dell'affamato.

La prassi non occupa tutti i momenti pone una questione importante per gli anni Settanta: il discorso politico e civile è in vista, e anche molto marcato, ma in tensione con un versante esperienziale che non diremmo privato – per non introdurre a cascata la categoria vieta di 'ritorno al privato': uno dei luoghi comuni più abusati sullo snodo fra gli anni Settanta e il decennio che segue –, ma dei bisogni, di una percezione fisica e corporea di sé e del rapporto con il mondo, non mediata dalla politica. Della politica si avverte semmai il pericolo che prevarichi, comprimendo l'affermazione di una pura libertà esistenziale, sottratta a regole e vincoli, che acquista sempre più importanza nel decennio.

² Il volume compare nella bianca Einaudi: non dichiarati in copertina né nel frontespizio i curatori sono Emilio Faccioli, Franco Fortini, Paolo Fossati, Natalia Ginzburg, Camilla Pennati, Marco Vallora. Malgrado l'impressione generale di opera collettiva che il volume vorrebbe trasmettere, la *Premessa*, non firmata, riflette il pensiero di Fortini.

Va già un po' meglio con *Nuovi poeti italiani*, 2, 1982, curato da Berardinelli: almeno l'antologia allinea scrittori nati negli anni Cinquanta.³ Di civile però nulla: è comunque un'ulteriore testimonianza di che cosa accade nella poesia negli anni Settanta. In realtà nella prima parte del decennio c'è una ricca produzione di poesia impegnata, dai tratti civili e politici, eredità del '68: la si ritrova nella messe sterminata delle riviste, non tanto in raccolte d'autore – dunque difficile da scandagliare e recuperare –; ma non è quella la poesia che si stabilizza come modello predominante nel corso degli anni Settanta: è anzi fuori gioco alla metà del decennio, come si ricava dalle antologie: persino *Il pubblico della poesia* sotto questo profilo risulta esemplare.

E allora può acquistare a sua volta esemplarità in *Somiglianze*, di Milo De Angelis, 1976, imbattersi in «Fuori c'è la storia, / le classi che lottano» (*Un perdente*), che difficilmente può essere letto come un invito ad agire nella storia. La chiusa della poesia è molto netta: «Alla sera, durante l'erezione / pretese anche un destino / (“dove sei stata / per tutta la mia vita?”)». A dire il vero non si tratta nemmeno di una poesia contro la storia, ma che piuttosto si muove su un piano altro rispetto alla logica della storia, la esclude. L'esistenza rappresenta il valore primario, se non l'unico: niente a che vedere con l'orizzonte politico della contestazione, ci si muove su un territorio del tutto diverso.

Così come lo fa, con le peculiarità che lo connotano, un altro scrittore interessante per capire le spinte che muovono gli anni Settanta, Giuseppe Conte tra *Il processo di comunicazione secondo Sade*, 1975, e *L'ultimo aprile bianco*, 1979.⁴ Nella micro-raccolta del 1975 la seconda sezione, occupata da *Goethe teppista*, un poemetto, conserva forti tratti di antagonismo ideologico e politico, ma la direttrice di marcia è già ridefinita nell'orizzonte del mito: «Tupac Amaru due volte ucciso, mille volte squartato / dai cavalli che non riuscirono a squartarlo» (*Goethe teppista*, 2). La storia e l'azione nella storia sono viste come una prigionia. È ciò che sta fuori della storia a interessare, ponendosi anche in termini di alterità culturale nei confronti della tradizione occidentale: in Conte e nelle sue mitologie centro-americane risulta chiarissimo. E non è un caso che mentre *L'ultimo aprile bianco* recupera buona parte del *Processo di comunicazione secondo Sade*, proprio *Goethe teppista* scompare: si riduce così, se possibile, la frizione con la storia a tutto vantaggio del mito, come condizione affermativa dell'essere. La strategia antagonista della politica, la lotta, sono definitivamente uscite di scena.

Lungo questo asse, che non spiega tutto, ma individua delle linee di forza importanti, si può insistere, guardando a ciò che accade dopo lo scadere degli anni Settanta, attraverso alcuni esempi che in prospettiva risultano illuminanti. Nel 2010 Gianni D'Elia (1953) ha pubblicato un compendio della sua opera poetica: *Trentennio. Versi scelti e*

³ Si tratta di Stefano Coletta, Giuseppe Goffredo, Massimo Lippi, Marina Mariani: tutti comunque destinati a rimanere sconosciuti o pressoché tali.

⁴ Il primo volumetto è edito nella collana di poesia della rivista napoletana «Altri termini», il secondo dalla «Società di poesia per iniziativa dell'Editore Guanda», che è uno dei luoghi canonici per molti esordienti degli anni Settanta.

inediti 1977-2007. Il suo libro d'esordio era stato *Non per chi va*, 1980, un libro soglia, come per la narrativa lo sono *Altri libertini*, di Tondelli, e *Il nome della rosa*, di Eco. Bisogna premettere che da parte di D'Elia non c'è alcuna simpatia né per l'eredità dell'avanguardia né per i milanesi: «da post-avanguardia mistica?», come si legge nell'introduzione a *Non per chi va*:⁵ geograficamente, siamo anche di fronte ad una periferia – le Marche – rispetto al centro milanese, questo è bene precisarlo. Una situazione per molti aspetti analoga a quella degli esordi di Mario Benedetti.

Se – con un deliberato anacronismo – sfogliamo *Trentennio* di D'Elia, l'antologia si apre con *E queste rose volano*, che in calce reca l'indicazione «Tien An Men, 20 maggio - 4 giugno 1989», e poi arretra immediatamente agli anni Settanta con *Anti-camera. Inedito, 1977-78*. Ai testi tratti da *Non per chi va* – e sono davvero pochissimi –⁶ si arriva solo dopo. Quello che il lettore si trova di fronte è dunque un discorso politico, ma postumo; che sembra svolgersi sulla scia di Fortini, come è evidente in *Fine della politica*: «ancora poco mi resta, // queste parole». L'altra presenza tutelare è da subito Pasolini, che è anche la spia di una posizione ideologica da cui misurare il fallimento storico e il ristabilirsi del «vecchio ordine» sulla vita: *Frammento scritto sulle «Ceneri»*. E del resto non è un caso che nella poesia proposta in copertina – e dunque testo chiave per l'accesso al libro – la coincidenza fra Movimento e vita all'insegna del rifiuto della politica venga riletta retroattivamente secondo uno schema, e un linguaggio, schiettamente pasoliniani: «E se la Resistenza / fu poesia e ragione / fu la nostra impazienza / prosa e presunzione».

Il recupero degli anni Settanta è dunque tutt'altro che un'operazione documentaria, neutra (*Frammento bolognese*):

Loro saranno condannati al potere
per tutta la vita. E noi lo saremo
alla vita, per tutto il potere.
Prendere o lasciare, altro non c'è.

Intanto tu sai che
la storia che volevamo si è fermata
a un apice di vento e ricaduta
gira per strade senza strade, come in sogno.

«La storia che volevamo si è fermata» proietta un'ombra pesante di sconfitta sul decennio. Anche se allestita con testi coevi alla prima raccolta, che però *Non per chi va* aveva lasciato nel cassetto, si tratta di una costruzione tutta a posteriori, funzionale al momento di bilancio rappresentato da *Trentennio*. Non è infatti la stessa la scena che si prospetta aprendo *Non per chi va*, un libro che rispecchia perfettamente il vitalismo

⁵ G. D'Elia, *A chi legge*, in *Non per chi va*, Roma, Savelli, 1980, p. 17. Il volume esce nella collezione «Poesia e realtà», 2, collana di testi a cura di Giancarlo Majorino e Roberto Roversi (da cui si cita); ne è uscita anche una ristampa recente: Milano, Marcos y Marcos, 2000.

⁶ Tredici in tutto, ma il tredicesimo, *Postilla (1998)*, reimposta sulla condizione presente – la vecchiaia, «la fine di un sogno collettivo» – la lettura della micro-selezione.

esistenziale degli anni Settanta. Ciò che invece retroattivamente appare come l'antefatto della sconfitta storica. In coda alla raccolta del 1980 – dopo i commenti di Franco Jannelli, Massimo Raffaelli, Maurizio Maldini – si trova una pagina di D'Elia, *In risposta a sé e agli altri*, che in modo significativo comincia con «E il sogno?». Partendo dall'esperienza di Castelporziano, *In risposta a sé e agli altri* contesta la riduzione a spettacolo e teatro della vita: «Non credo ai festival, ai teatri in piazza; ai Castelporziano, ai De Gregari-Dalla. Non mi piacciono e a questo punto non mi piace neanche come la gente ci va (o rischio il linciaggio?)». ⁷ La riflessione di D'Elia riguarda la coincidenza fra poesia e immediatezza (apparente) del quotidiano: «Ma in questo modo si scambia la vita quotidiana con la vita e, peggio, con la poesia. Si fa la retorica della vita quotidiana e del suo linguaggio conformista, se ne fa una religione». ⁸ La ricerca di autenticità e la piega antiautoritaria che caratterizzano il decennio emergono con forza: «Ci vuole una rivoluzione crudele di tutte le forme e di tutte le strutture mentali della cultura, di tutte le culture 'sociali'». ⁹ Al contrario, manca o è debole il discorso politico; mentre, con perfetta coerenza, prevale un assetto fortemente lirico della poesia, al punto di rasentare l'identità fra letteratura e vita di memoria ermetica: non a caso però D'Elia parla di vita e di autenticità della poesia, senza idolatrarla come un valore assoluto. Se denuncia insincerità e ritualità della politica, *Non per chi va* lo fa anche per la poesia, quando si esaurisce in una pratica formale autoreferenziale:

È ancora una poesia prigioniera della poesia, che rompe restaurando: rifonda la poesia sulla poesia. *Il problema* invece è quello di emanciparsi dalla Poesia senza rinunciarvi. La poesia (come senso della vita perduta) dovrebbe rifondare il sentimento della vita (cioè della sua *mancanza*) e a sua volta quest'ultimo dovrebbe riconoscere e rifondare la poesia non più sulla poesia, ma sulla vita, sul senso sperimentato (e quindi sospeso, cercato) della vita, sulla sua *mancanza espressa*. ¹⁰

Ciò che conta e che fonda la poesia è l'irripetibilità della pienezza vitale (anche nel rovescio della sua mancanza). E questo benché alle soglie degli anni Ottanta si respiri già un'aria di crisi, a paragone dell'apertura del decennio precedente. Malgrado il suo primato – «Per questa mia generazione la poesia è venuta dopo la coscienza politica (che è stata per molti anche un'esperienza umana insostituibile)» ¹¹ –, la dimensione politica, la società e la storia restano in secondo piano e quasi non ce n'è traccia nei testi.

Per trovarne bisogna aspettare *Segreta*, 1989: da questo momento la riflessione politica e civile acquista un peso via via maggiore nella scrittura di D'Elia. È un peso che si accresce negli anni successivi, trascinandolo però con sé una coloritura negativa che appare subito evidente: «quell'imbarazzo sbigottito // con la storia di lotta finita» (*E*

⁷ G. D'Elia, *In risposta a sé e agli altri*, in *Non per chi va*, cit., p. 127.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 128.

¹⁰ *Non per chi va*, cit., p. 18.

¹¹ *Ivi*, p. 14.

poi l'impia caricatura degli anni, Segreta). La percezione di aver perduto un'occasione storica di cambiamento con cui *Trentennio* rilegge gli anni Settanta, per quanto appena accennata, è già annunciata nella «caricatura degli anni» di *Segreta*. Il tradimento delle attese giovanili – proprie, ma soprattutto collettive –, a cui si accompagna un conformistico ritorno all'ordine, resta predominante nella poesia di D'Elia, e comunque ne mette a fuoco uno dei tratti fondamentali; muove l'irritazione satirica della scrittura. Anche al centro di *Congedo dalla vecchia Olivetti*, 1996, e poi ancora di *Sulla riva dell'epoca*, 2000, si ripete il pesante bilancio di una giovinezza e di una generazione, a confronto con lo stato presente dell'Italia (*Ma è il nostro cuore a essere in galera*):

di quest'Italia che si rifà la faccia
perdendo identità, tradendo storia,
e condannando la nostra dignità a un rimario

di riarsa dignità sopra una piazza,
con Sofri Pietrostefani e Bompressi, un febbraio
davanti al carcere di Pisa, miti e ossessi,

chiedendo ancora verità per noi stessi...

Sulla riva dell'epoca è un libro all'imperfetto, sull'incompiutezza e il tradimento della giovinezza, come esito della storia recente. La sconfitta, ovvero «questa fine di speranza / della storia incarnata nel reale // dei più umili degli uomini», è netta per la ragione «alla fine del secolo Ventesimo», anche se non per il cuore: «il cuore nostro / non può neppure immaginare» (*Compagni, abbiamo visto, alta*). Questa tensione, che si traduce nel risentimento ironico e satirico di D'Elia, definisce una costante, ma con la seconda metà degli anni Novanta il campo di osservazione storica e politica si allarga: il discorso comincia a virare, premono con violenza la storia e la tragedia di una contemporaneità che non si limita più solo alle vicende italiane. In *Sulla riva dell'epoca* entra in scena la guerra ai confini d'Europa. Anche geograficamente per D'Elia – Pesaro – Dubrovnik e la guerra dei Balcani (*Ed è il minuto solare, quando*) rappresentano davvero appena un «aldilà / dal mare». Ma è soprattutto con i venti pezzi di *Guerra di maggio*¹² – dovrebbero risalire all'ultima fase della guerra nel Kosovo –, che l'urgenza della storia irrompe, mettendo a nudo lo spiazzamento e la perdita di senso della poesia proprio in rapporto alla realtà storica (XX):

sì, son così belle queste verdi sponde, amici,
ma si può ancora dir versi d'amore
sopra un mare seminato di bombe?

Facendo centro su questa perdita, un percorso analogo, o comunque molto prossimo, si può agevolmente identificare in Antonella Anedda (1955). *Residenze invernali*,

¹² Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000.

1989, il primo libro, non ha tratti pubblici, civili, non offre molti indizi di un discorso che prende di petto la storia: «*Campo invernale pace / che segue una battaglia*» (*Chiusa di vento*, VI) assume quasi una connotazione metafisica, non storica comunque; contiene anzi una spinta all'astrazione metastorica che è uno dei poli verso cui si muove Anedda. Il che non significa affatto ignorare la brutalità della storia, quanto piuttosto la possibilità concreta di una risposta attraverso la storia. Dieci anni dopo, *Notti di pace occidentale*, 1999, contiene la sequenza omonima, *Notti di pace occidentale*, I-XVI, che era stata anticipata su «Poesia» col titolo *Versi per una tregua*.¹³ Nel caso di Anedda è proprio l'urto della guerra ai confini – di nuovo la guerra dei Balcani – a far scattare la molla di un confronto drammatico con la storia.

Per quanto semplificando e forzando un po', al crocevia fra D'Elia e Anedda sembra dunque possibile individuare tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo una linea di riemersione di una spinta politico-civile che muove anche la scrittura in versi, riannodando il legame fra la poesia e la storia. Con un allargamento – restando da verificare di quale ampiezza nei singoli autori – dal contesto italiano a quello globale: tra Balcani e Iraq. Negli stessi anni, nel 1994, in *Composita solvantur* di Fortini compaiono le *Sette canzonette del Golfo*. Ciò che interessa rilevare è come Fortini rappresenti una figura di riferimento sia per D'Elia che per Anedda. La tensione generazionale che, almeno in parte, connota gli anni Settanta, nei decenni successivi ha perso di significato: giovani e meno giovani si riallineano intorno ad alcuni temi, ma soprattutto all'asse di una tradizione letteraria – non necessariamente italiana, anzi a volte tutt'altro –¹⁴ che sembra rappresentare una sorta di bene rifugio rispetto al senso di impotenza di fronte alla violenza degli eventi. Su questo aspetto varrebbe la pena di insistere con indagini più ampie, perché costituisce un atteggiamento diffuso nella poesia recente.

Il fatto rilevante – messo in luce da Talamo, per quanto in un saggio pregiudizialmente giustificativo –¹⁵ è che in Fortini la guerra non c'è; come non c'è in Anedda: la riflessione riguarda sempre la condizione storica di chi guarda il conflitto da fuori e da lontano. In *Coro (Dal balcone del corpo)*, 2007) Anedda lo dice apertamente:

Si non siamo quello che ci piace credere
ma solo l'altro versante della storia:
quando non serve agire quando le cose vanno bene
Cosa di quello che succede ad altri saremmo in grado di sopportare?

C'è la notizia o l'immagine della guerra, non la guerra. Il che è vero anche per

¹³ Nel fascicolo 128, maggio 1999. In realtà la data di composizione – «Ajaccio 1993 - Roma 1999» – copre quasi l'intero arco della guerra dei Balcani.

¹⁴ Per l'ampiezza dei riferimenti di Anedda, non solo poetici, si veda R. Donati, *Apri gli occhi e resisti, L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.

¹⁵ Cfr. R. Talamo, *Per una lettura delle «Sette canzonette del Golfo» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 16 giugno 2009: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini/> (sito visitato il 13/03/2022).

D'Elia, quando muoviamo oltre l'orizzonte italiano. Per paradossale che possa apparire, con le parole di Scurati, è tutta «letteratura dell'inesperienza»,¹⁶ filtrata com'è dai *media*. Ma soprattutto ciò che emerge con insistenza è il senso di inadeguatezza e di inanità della letteratura dinanzi alla storia, di cui Anedda mostra piena consapevolezza in *Notti di pace occidentale*, XV:

Non del tutto vecchia
eppure vecchia abbastanza
per capire l'umiliazione di un linguaggio
che dai fogli volevo si schiudesse verso l'aria.
Pensavo la parola più ampia
così forte da scuotere il cespuglio di ogni suono
la sentivo veloce nella gola: uno slancio
che avrebbe riconosciuto nelle cose
una sapienza priva di fulgore.

Anedda sembra riproporre esplicitamente la lezione di Fortini in *Traducendo Brecht* (*Questo muro*, 1963), alla quale però è sottratta la mossa paradossale della sfida. L'atto della scrittura non si traduce in azione – almeno enunciata: «Nulla è sicuro, ma scrivi», *Traducendo Brecht* –, resta chiuso nel circolo vizioso dei libri, ripiegandosi sulla propria impotenza:

Leggiamo storie, sogniamo il senso di un assedio.
Pentole ardono nel buio
colme di vento e di sabbia.
Sapresti dire altrimenti il vortice di fame
che vola unito o nel vuoto ad altri spettri?

[...]

Leggiamo ancora libri
questo si fa invecchiando.

E non è molto diverso quel che si legge nel pezzo successivo, XVI, sebbene con uno slittamento significativo, che svuota ulteriormente di significato la storia e il dramma del presente proiettandoli sull'orizzonte del tempo e dei libri:

Brillano per un attimo i nomi
poi a un tratto si spengono.
Sono muti sul buio doppio del mille.
Erano sul crinale del tempo
a gonfiare un'attesa sulla carta dei libri.

Il tempo cancella qualunque illusione sulla storia e su un suo possibile senso, ma anche la memoria – i «nomi» –, trasferisce tutto dall'umano al naturale, al di fuori di

¹⁶ Cfr. Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

ogni possibile controllo. Il che rende non consolatorio, ma ancora più lacerante la denuncia della violenza che segna le vicende umane,¹⁷ come della propria impotenza. Se guardiamo in avanti, lo scenario di *Historiae*, 2018, penultimo libro di Anedda, non è molto diverso; più che mettere a fuoco la storia presente, il centro della raccolta è proprio il libro di storia: non a caso il titolo rimanda a Tacito. La stessa cosa, o qualcosa di molto prossimo, si legge in *Dal balcone del corpo*. È ben certo che il mondo vero, con i drammi che trascina con sé, preme «alle porte delle nostre case», ma comunque fisicamente lontano, e il suo rovescio resta comunque il libro: «Se c'è salvezza è nel fruscio di carta / che fa l'anima incerta / quando affonda e riaffiora» (*Per vivere ancora*). La possibilità di agire si esaurisce circolarmente tra leggere e scrivere, sui libri, mentre la storia si dissolve nelle ampie arcate del tempo naturale. *Contra Scaurum* ribalta ironicamente la difesa di Scauro contro i sardi in un'orazione di Cicerone: *Pro Scauro*. «Ora, in mesu petras / bortat suo lumene, lestru, minutu» («Ora il suo nome – di Cicerone – / gira tra le pietre minuscolo, veloce»). Di lui non resta che un nome «minutu», pressoché assorbito nella sfera naturale. Del resto in *Salva con nome si legge*: «mi piace vedere come gli esseri umani cadano inghiottiti dai paesaggi».¹⁸ Più che un risarcimento consolante è una condizione, registrata come un dato di fatto, che non annulla affatto il flagello della storia.

Consapevolmente, l'impegno etico-civile fatica a produrre una scrittura in grado di fronteggiare l'urto del presente; più che alla ricerca di ricorsi storici, possibili modelli di riferimento o da ribaltare, la poesia si allarga al passato e su uno scenario talmente dilatato che la storia sfocia nella natura. Quasi cercasse appoggio su un orizzonte metafisico che non annulla né il trauma del presente né la percezione di una drammatica impotenza, ma certamente demolisce l'ipocrisia della storia.

Anche per D'Elia non è possibile scalfire il presente e la poesia torna ciclicamente sul trauma che la alimenta: il punto in cui una possibilità di storia, quella della propria generazione, è stata tradita. Ne deriva è una postura risentita, spesso satirica, comunque reattiva, dove però l'attacco traduce l'assunzione di essere in partenza sconfitti. Non è il circuito senza vie d'uscita del libro in *Notti di pace occidentale*, ma riflette una medesima condizione: «condannando la nostra dignità a un rimario // di riarso dignità». Gli esiti sono naturalmente molto diversi. In D'Elia il recupero, paradossale, di una funzione della poesia coincide con il ricostituirsi di uno spazio lirico, che bilancia il discorso civile indignato: *Il suon di lei*, 2020, da questo punto di vista è esemplare. E lo è anche per l'oscillazione che mette in evidenza come una delle risposte ad una storia in cui sembra impossibile ricostruire una traccia di senso possa coincidere proprio con il riaffermare una postura lirica: quello che, in un contesto assai diverso, era accaduto negli anni Settanta.

D'Elia e Anedda, con le loro peculiarità, legate anche alla diversa stagione d'esordio – il primo libro di Anedda appare lontanissimo dagli anni Settanta così presenti in

¹⁷ Sulla violenza che connota il presente, ma a ritroso tutte le epoche della storia, è da vedere Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., in particolare i capp. 5 e 6.

¹⁸ A. Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 8.

D'Elia –, non rappresentano comunque casi isolati. Tra fine anni Ottanta e anni Zero si avverte una notevole crescita d'attenzione nei confronti della storia, che spesso si accompagna all'assunzione di una postura etico-politica, civile. Accanto a Fortini, facendo saltare di nuovo il discorso generazionale, vale la pena di ricordare Giovanni Raboni: *Quare tristis*, 1998, ma in primo luogo *Barlumi di storia*, 2002. La storia però, malgrado il titolo, vi compare abbastanza poco: Raboni sembra attestare, come Fortini, Anedda, D'Elia, una identica difficoltà. Lo scollamento generazionale degli anni Settanta torna comunque a ricomporsi in atteggiamenti largamente omogenei. Basti pensare al Franco Buffoni (1948) di *Guerra*, 2005: le date come si vede sono molte prossime, segnalando una convergenza che si rafforza allo scadere del millennio. In *Guerra* è il fantasma della storia e della sua violenza, tra la prima e la seconda guerra mondiale: ma il presente? E la stessa osservazione vale per *La linea del cielo*, 2018: la presenza della contemporaneità resta esile.

La storia ricompare in *Ablativo*, 2013, di Enrico Testa (1956), come attraversamento dei Balcani: il viaggio documenta le rovine, tra l'antefatto della guerra – ormai fuori di scena – e un approdo che coincide con la visione in distanza del villaggio di Arbassati, in Bulgaria: una sorta di Gerusalemme celeste dopo lo sprofondamento nelle macerie belliche della ex-Jugoslavia. La riflessione di Testa investe il disastro della storia occidentale, muovendo alla ricerca di una radice illesa. Ma il riscatto è in una dimensione metafisico-religiosa, che cancella la storia presente; come in fondo accade – ad eccezione dell'aspetto religioso – in *Dal balcone del corpo* o *Historiae* di Anedda.

Da questa prospettiva, ovviamente parziale, restano fuori molte cose: ad esempio il risentimento civile di Magrelli in presa diretta sulla storia, soprattutto da *Disturbi del sistema binario*, 2006, che potrebbe rappresentare un ulteriore versante dell'analisi. Ma in ultimo lo schema che sembra ripetersi è lo stesso: da una partenza fuori della storia – *Ora serrata retinae*, 1980 –, in un orizzonte che, malgrado le peculiarità della lingua, non è molto diverso da quello di D'Elia e degli altri coetanei, si approda comunque ad un confronto / scontro con la storia e con il presente. I due poli dell'oscillazione si mantengono invariabilmente gli stessi.

Daniele Piccini

Da cittadino e da umile profeta: Luzi e il farsi dell'Italia

Il contributo esamina alcuni testi poetici di Luzi, in particolare quello dedicato all'uccisione di Aldo Moro e pubblicato nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985). Da questo testo appare chiara la difficoltà per il poeta novecentesco di dare un giudizio assoluto e trascendente sulla storia e la vicenda politica, come accade invece nel modello della *Commedia* di Dante. Luzi non rinuncia tuttavia ad esprimere la richiesta, la domanda insistente di un significato che vada oltre la brutalità e l'ingiustizia. Il modello tragico dell'innocente che muore e si sacrifica per tutti si ritrova in un dramma teatrale di Luzi, *Hystrio* (1987). Infine vengono riportate alcune osservazioni di Luzi sull'Italia come progetto perenne, mai compiuto, contenute in un discorso (1997) dedicato alla bandiera nazionale.

*The paper examines some of Luzi's poetic texts, in particular the one dedicated to the killing of Aldo Moro and published in the book *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985). From this text is clear the difficulty for the twentieth-century poet to give an absolute and transcendent judgement on history and political events, as happens instead in the model of Dante's *Commedia*. However, Luzi does not give up on expressing the request, the insistent demand for a meaning that goes beyond brutality and injustice. The tragic model of the innocent who dies and sacrifices himself for all is found in a play by Luzi, *Hystrio* (1987). Finally, some observations by Luzi on Italy as a perennial project, never completed, contained in a speech (1997) dedicated to the national flag are reported.*

Nella mia memoria di lettore della poesia di Luzi c'è un testo, legato alla vicenda italiana, che da sempre mi ha impressionato con particolare forza. È *Acciambellato in quella sconcia stiva*, che descrive il ritrovamento del corpo di Aldo Moro nel 1978.¹ Sarà forse anche perché quelle immagini, viste alla televisione, credo in bianco e nero, fanno parte della mia infanzia e mi hanno accompagnato come il segno di un evento luttuoso e iniquo, come l'emblema (per ciò che concerne la vicenda da me vissuta e ricordata direttamente) dell'ingiustizia della Storia.

La furia della morte, una morte data da mano d'uomini, sedicenti giustizieri del popolo, si abbatte sul corpo smagrito e spento di un uomo dall'apparenza mite, colta, forse sofferente. A guardare con la coscienza del poi le immagini di Moro, trapela da esse una sorta di predestinazione al ruolo della vittima. O così sembra, chissà quanto rettamente. Certo, quando i fotogrammi della Renault 4 con dentro il corpo dello statista democristiano vennero diffusi, all'improvviso fu chiaro che tutto era perduto, che l'umanità e il diritto erano stati sconfitti, che l'unico modo rimasto a quest'uomo

¹ Il testo fu raccolto in Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985. Per la precedente pubblicazione in rivista si veda l'apparato in Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 1632 (è da questa edizione che provengono le citazioni dei testi poetici luziani richiamati nell'articolo).

per testimoniare la sua lealtà e la sua fede nelle istituzioni repubblicane era quello di morire. Ma che Stato è quello che chiede ai suoi uomini e servitori migliori di immolarsi, come sarebbe successo ai giudici anti-mafia, a Rosario Livatino, a Giovanni Falcone, a Paolo Borsellino? Ecco, è a questa sottintesa domanda che mi sembra rimandare il testo scritto da Luzi in quell'occasione.² Il poeta non è se non un anonimo cittadino, non ha strumenti o conoscenze speciali o piedistalli su cui elevarsi: non è un grande giornalista, non è uno storico, ma è come una fibra intimamente collegata alla recita terribile che si sta compiendo. È parte intima della storia nazionale, che vive in quel momento una delle sue pagine più tenebrose. Il poeta dà voce dall'interno allo sgomento di una nazione, senza ufficialità, senza toni declamatori o enfatici, ma piuttosto stretto dall'angoscia e dallo stupore mortale, lo stesso che colse la comunità nazionale in quel frangente. Egli parla dall'interno della coscienza di un popolo, parla in nome suo, del popolo, oltre che proprio, si lascia attraversare da una percezione collettiva di smarrimento. Il poeta è spaesato, è inerme, eppure lucido e desto di fronte alla catastrofe, dà voce allo sconforto di ognuno e in questo modo, nell'attimo più sordo della vicenda, ricrea le condizioni di una possibile coscienza comune. Intorno al corpo crivellato, al martire, possiamo tragicamente ritrovarci, per mezzo di quel sacrificio, in quel sacrificio, messo dal poeta davanti agli occhi della mente (perché la pura immagine del corpo morto dice solo abiezione e morte). Ecco il testo:

Acciambellato in quella sconcia stiva,
 crivellato da *quei* colpi,
 è lui, il capo di cinque governi,
 punto fisso o stratega di almeno dieci altri,
 la mente fina, il maestro
 sottile
 di metodica pazienza, esempio

² Sul modo in cui Luzi visse il rapimento e l'omicidio di Moro valga la sua stessa testimonianza: «Su quel tragico avvenimento mi sono espresso in varie occasioni. L'ho vissuto molto drammaticamente e pateticamente anche perché mi mettevo nei suoi panni, nei panni di un uomo che non conoscevo, che ho incontrato una sola volta senza aver avuto occasione di parlargli. Avevo una certa simpatia, una speranza per la sua opera, soprattutto per il suo grande disegno di ricomporre la diarchia tra comunismo e cattolicesimo, senza pasticci, perché egli non era certamente un uomo di sottogoverno ma un uomo di governo, soprattutto un uomo di Stato. Più che simpatia, direi quasi affetto, quell'affetto che si crea quando una persona rappresenta degnamente un'idea a cui anche noi crediamo. Per me è stato un periodo di sofferenza vera, e ricordo che quando fu trovato il cadavere la mia reazione fu di pianto. Mi telefonarono e io stavo piangendo perché effettivamente fu un trauma. Fu una crisi atroce dello Stato italiano e una tragedia umana molto brutale, che assunse una certa imponenza solo quando il papa Paolo VI restituì la dignità a un evento che la nostra meschinità politica non era in grado di dargli. Anche in quel caso ci furono grandi e piccole contese, trattative, ma anche manovre poco chiare; fu quindi solo quella specie di remissione dello Stato di fronte alla solennità del testimone cristiano che dette una certa levatura allo scontro» (Mario Luzi, Giorgio Tabanelli, *Il lungo viaggio nel Novecento. Storia, politica, poesia*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 164). Analogo è il giudizio reso in un'altra conversazione: «Io avevo molta considerazione per l'uomo Moro, anche per la sua strategia politica. Un uomo di vedute abbastanza ampie e anche di finezza notevole, di intellettuale e di uomo morale. Io non lo avevo mai incontrato, e quindi non c'era nessun rapporto di nessun genere, ma rimasi molto colpito, fu un po' un incubo. Soffrì per lui umanamente, per lui come uomo di una certa dignità, per la sua dignità politica, morale, mi sembrò veramente una cosa crudele, una fase spietata della lotta politica. E quando poi dopo quella lunga alternanza di speranze o di disperazioni si arrivò alla scoperta del cadavere, rimasi veramente molto colpito» (Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 188).

vero di essa
 anche spiritualmente: lui –
 come negarlo? – quell'abbiosciato
 sacco di già oscura carne

fuori da ogni possibile rispondenza
 col suo passato
 e con i suoi disegni, fuori atrocemente –
 o ben dentro l'occhio
 di una qualche silenziosa lungimiranza – quale?
 non lascia tempo di avvistarla
 la superinseguita gibigianna.

Il testo, mi pare, dice due cose: da una parte lo scandalo della morte, di questa morte per la nazione, di questa morte civile. Come è possibile, si chiede il poeta per tutti, che l'esito di una lunga militanza politica, di un lungo esercizio di pazienza e di intelligenza, sia l'abiezione del cadavere come ora appare? Sembra quasi non esserci corrispondenza tra l'uomo e la sua fine, tanto questa stravolge e dissacra la sua dignità e quella di un popolo che in lui si era riconosciuto (il capo di cinque governi, dice il poeta, lo stratega).

Dall'altra il testo dice una seconda cosa o meglio allude, suggerisce: è possibile che nell'apparente stravolgimento e sregolamento di ogni logica, questa morte stia dentro un orizzonte di senso più ampio, più pieno, ma difficile da scorgere? La domanda è una vera domanda, non è retorica e non ammette facili risposte. Tanto è vero che essa rimane sospesa e irrisolta alla fine della poesia:

[...]
 o ben dentro l'occhio
 di una qualche silenziosa lungimiranza, quale?
 non lascia tempo di avvistarla
 la superinseguita gibigianna.

Se c'è una «lungimiranza», dunque un piano provvidenziale in cui quella scandalosa morte rientra, qual è, dov'è e come decifrarlo? La domanda è posta da quello stesso corpo crivellato, da quel resto di una vita, che pare così irriconoscibile e straniata rispetto a ciò che l'uomo politico, vivo, ha rappresentato. Lo scandalo porta dunque subito dopo a una domanda, lacerante, ansiosa quasi: «quale?» si chiede il poeta. Quale senso questa terribile ordalia nasconde, al di là dell'apparente negazione di ogni ragione, al di là del buio dell'angoscia? E prima ancora: esiste un senso? O la storia è solo una somma di eventi indecifrabili e oscuri, tragici e dolorosi? Come si vede, la poesia proprio su questa domanda, che ne rappresenta il punto di svolta possibile, dopo l'esibizione della scandalosa nudità della notizia della tragedia, si arresta. Essa non cerca di ammannire al lettore una spiegazione, né di consolarlo o di convincerlo. Porge la domanda, per tutti, e rileva che la risposta è inattuabile, che non c'è un senso ufficiale, rassicurante e condiviso da accogliere. C'è, invece, la sete di questa conoscenza: che cosa significa, a che giova questa scena? C'è, dunque, una

sete e una fame di giustizia, di verità, di significato, che la poesia porge e interpreta e in essa, solo in essa, in tale tensione insoddisfatta verso il senso, la comunità può in un simile momento ritrovarsi. Nel chiedere, nell'interrogarsi smarrito, nel farsi una cosa sola con quella scena, che appartiene a tutti, diventa leggibile la grammatica dell'essere comunità. Questo scandalo è la coscienza di un popolo: irrisolta, insaziata, dispersa.

Che cosa dice l'immagine finale del testo? La «gibigianna» è il riverbero di una luce, che sembra come abbagliare e impedire la conoscenza. La conclusione dell'inchiesta è negativa: «non lascia tempo di avvistarla»... La negazione non esclude che possa esserci una verità più profonda, una possibile interpretazione di quel sacrificio, ma il poeta sa che qui e ora non si può comprendere. Forse altrove, in un tempo o in una dimensione diversi, occhi più penetranti e acuti potranno comprendere: ora, qui, nella selva del mondo e della storia, non è possibile. Allora questo testo, forse, dice che la lungimiranza, la provvidenza, il senso sono ammissibili, ma impossibili da conoscere, che fanno parte di un discorso inaccessibile per il momento. Da ciò la tensione, irrisolta, del componimento: tende a un altrove, a un'altra scena, a una spiegazione che qui manca. Luzi non può più scrivere, nel cuore del Novecento, la *Commedia* di Dante, il poema che svela la sorte ultima delle creature e il senso di ogni vicenda, ma può alludervi, tendere con il desiderio a quel significato, che gli rimane tuttavia, e così ai suoi compagni di strada, ai suoi fratelli, precluso.

Non a caso in questa direzione andava anche la chiusa di un testo precedente, *Muore ignominiosamente la repubblica*, pubblicato nella raccolta del 1978 *Al fuoco della controversia*:³

[...]

Tutto accade ignominiosamente, tutto
meno la morte medesima – cerco di farmi intendere
dinanzi a non so che tribunale
di che sognata equità. E l'udienza è tolta.

La richiesta di senso è, anche in questo caso, espressa, ma lasciata inevasa: non si sa se esista un tribunale a cui la storia, con la sua catena di iniquità, ignominie, ingiustizie, sarà chiamata a giudizio, un tribunale di una sognata equità. Il giudizio divino sulla storia, che Dante rappresenta, è qui problematizzato, invocato nel momento stesso in cui se ne dichiara la non attualità, l'inapparenza (l'udienza è tolta): umile profezia o implorazione di giustizia nel cuore della tempesta.

Luzi è stato anche un drammaturgo e nel suo teatro di poesia ha rappresentato, con frequenza e intensità, le ossessioni e le deviazioni del potere, che sembra negare la vita, contrapporsi ad essa nel suo libero e ingenuo manifestarsi. C'è nel potere una logica oscura, un computo, un calcolo, che contraddice il soffio vitale. Tra i drammi

³ Mario Luzi, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti, 1978. Per la precedente pubblicazione in rivista si veda l'apparato in Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1612.

luziani incentrati su questa dialettica c'è sicuramente *Hystrio*, del 1987.⁴ In un Paese non identificato regna un dittatore, Berek, in progressivo logoramento. Una congiura vorrebbe screditarlo attraverso un testo teatrale che, celebrandolo, lo metta in realtà in ridicolo. Il grande attore, Hystrio, cioè l'incarnazione del mestiere del teatrante, si rifiuta però di portarlo in scena, mentre la figlia del despota, Giulia, si innamora di lui, dell'attore. Giulia rappresenta la vita nel suo libero fluire, nella sua sincerità, nella sua volontà di rigenerazione. Non a caso alla fine sarà lei, per salvare Hystrio, a rimanere uccisa. La vita soccombe ai giochi di palazzo, al potere, al suo esercizio e anche l'arte deve fare i conti con l'apparato di Berek. La vita muore, mentre il potere si prolunga, anche se infine sembra solo una maschera vuota, una recita deteriore, un finto teatro (perché il teatro vero, invece, è il luogo in cui la vita pullula e si riconosce, si interroga, si manifesta). Dice Berek in un monologo:

Così la vita pubblica è una rappresentazione,
si recita il potere che nessuno veramente *ha*,
che nessuno è di persona.

L'onnipotenza e la labilità del potere sono al centro di questo dramma, con qualche suggestione profetica. Poco oltre nello stesso monologo, osserva Berek:

Dicono che siamo anacronistici
riguardo al duemila prossimo,
non ci saranno uomini che mi assomigliano
e neppure la funzione che esercito,
il terzo millennio farà pulizia di questi cadaveri
che ancora si aggirano prodotti dalla vetusta macchina
del potere, intendono, o della sua superstizione.
Eh fosse vero!
fosse vero! Saremmo liberati tutti quanti infine. Tutti quanti.
Ma non è questo che vedo dal futuro emergere,
bensì qualcosa d'altro assai più temibile, un vuoto
al posto mio e degli altri come me,
un buco, un'assenza piena di anonima tirannide. È questo che vedo.
La potenza maligna delle cose prevarica, chi le decide non ha volto.

Questa è la profezia espressa da Luzi negli anni Ottanta del Novecento: una democrazia malata, che può assomigliare a una dittatura. Il volto della politica, del potere diventa un non-volto, un algoritmo, un vuoto che va riempito in qualche modo. La storia è il luogo di un dramma in cui l'unica via per affermare la vita, la giustizia, la bellezza, sembra essere quella di morire, di non stare al gioco del potere. Giulia per liberarsi deve cadere vittima delle logiche che la sovrastano, come Aldo Moro nella cruda realtà della storia italiana. «[...] La vita è crocifissa / umilmente alla sua gracilità, umilmente conosce / l'ascesa e la caduta, non ignora nascita e morte», così

⁴ Mario Luzi, *Hystrio*, con una nota di Giancarlo Quiriconi, Milano, Rizzoli, 1987. Le citazioni dal dramma che seguono sono tratte dalla raccolta complessiva, in cui esso è ripreso, Mario Luzi, *Teatro*, a cura di Paola Cosentino, Milano, Garzanti, 2018.

dice Hystrio (cioè il teatro, la parola) sul corpo di Giulia, vittima innocente. Anche lei, all'improvviso, un abbosciato sacco di già oscura carne, anche lei morta per inseguire la misura della propria dignità di creatura, mentre altri la riducono incessantemente a recita, a gioco di palazzo, a esercizio cinico di potere.

D'altra parte non c'è soltanto questo orizzonte tragico nella poesia e nella riflessione di Luzi sul tema della nazione. Riguardo all'Italia il poeta ha più volte sottolineato, in verso e in prosa, il fatto che l'Italia è un progetto perenne, un continuo farsi, un tendere verso. Nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994)⁵ dice ad esempio: «O Italia ininterrotto agone, / ininterrotta pena».⁶ E nell'ambito della riflessione saggistica dice tra l'altro, nel discorso *Per il bicentenario del Tricolore* pronunciato a Reggio Emilia nel gennaio 1997:⁷

Ad animare questa multiforme compagine è sempre stato necessario un sogno, l'antico sogno di un paese da costruire, di un'Italia perennemente da fare, illimitatamente futura. Inventata dalla appassionata genialità dei poeti e dei filosofi e tramutata in disegno politico condiviso e contrastato dagli uomini di governo, l'Italia non è mai stata un paese che riposasse sulle proprie ragioni acquisite, ma è stata sempre vera e indubitabile nella tensione verso un sé da raggiungere; è stata una perpetua utopia oppure non è stata niente. Credo si possa dire che l'anima della nostra gente è progettuale, forse utopica, dinamica comunque e non asseverativa. L'identità non è un dato ma un punto da raggiungere, a cui mirare.

La comunità nazionale difficilmente può riposare su un dato certo e stabile, ma piuttosto continuare a nutrire un'idea in fieri di Italia, quella che è esistita, nella parola dei poeti (Dante, Petrarca), prima ancora che l'Italia fosse uno stato realizzato. Si tratta, dunque, di un desiderio di nazione, dello spirito di una nazione, che alita anche nella sua mancata realizzazione e persino nella sua assenza qui e ora.

⁵ Mario Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994.

⁶ Si tratta della chiusa di *Via da Avignone*.

⁷ Cito da Giosue Carducci, Mario Luzi, *Discorsi per il Tricolore*, con un'appendice storico-letteraria sulla bandiera italiana a cura di Roberto Barzanti, Carlo Fini e Luigi Oliveto, Montichiari, Zanetto, 1999, pp. 17-22; il brano riportato proviene dalle pp. 19-20.

Caterina Verbaro

Poesia e identità comunitaria:
La patria di Patrizia Cavalli

Dopo avere osservato la nuova inclinazione sociale del genere poetico, specie in ambito formativo e di educazione alla cittadinanza, il contributo individua nel poemetto *La patria* di Patrizia Cavalli l'esempio di una declinazione modernista di poesia civile, lontana da codici ideologici e da ogni prescrittività morale. Al contrario, "la patria" si attesta come ricerca di una difficile consonanza con una collettività spesso ostile e disforica da parte di un soggetto tipicamente decentrato e disorientato. La cifra della teatralità monologante, l'andamento ironico e autoanalitico, il paradosso e lo straniamento, sono alcuni degli elementi che l'analisi del testo individua, associandoli al nuovo *ethos* della poesia civile del nostro tempo.

After having observed the new social inclination of the poetic genre, especially in the field of formation and citizenship education, the writing identifies in the poem La patria by Patrizia Cavalli the example of a modernist declination of civil poetry, far from ideological codes and from any moral prescriptiveness. On the contrary, "la patria" stands as a search for a difficult consonance with an often hostile and dysphoric community by a typically decentralized and disoriented subject. The figure of monologuing theatricality, the ironic and self-analytic trend, the paradox and estrangement, are some of the elements identified by that the present analysis of the text, in combination with the new ethos of civil poetry of our time.

1. *Poesia e cittadinanza. La lezione del modernismo*

Nell'attuale scenario culturale sembra essersi del tutto ribaltata la prevalente ricezione del genere poetico, considerato nei decenni del modernismo novecentesco luogo per eccellenza dell'introversione e oggi al contrario sempre più soggetto a una prospettiva sociale che ne sottolinea dimensione pragmatica e intenzionalità comunicativa.¹ Tra le molteplici declinazioni sociali della poesia, dagli usi nella rete a quelli performativi, la più rilevante è sicuramente la sua finalizzazione formativa, operata nella scuola e negli ambiti educativi in genere. L'idea che l'espressività poetica possa essere, proprio per la sua formulazione analogica e persuasiva, veicolo privilegiato di contenuti valoriali e di consapevolezza intersoggettiva in un contesto

¹ Su questo tema si veda Simone Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013. Lo studioso parla del testo poetico come «traccia fenomenologica di una azione linguistico/comunicativa» (ivi, p. 6). Sulla declinazione sociale della poesia mi permetto inoltre di rimandare a Giusi Verbaro, *Le tracce nel labirinto, Leggere e far leggere la poesia contemporanea*, a cura di Caterina Verbaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019.

formativo, scolastico o sociale, è dunque la cornice imprescindibile della nostra riflessione sull'attuale rapporto tra poesia e cittadinanza.

L'incisività del linguaggio poetico nei percorsi formativi non è peraltro limitata all'ambito di educazione alla cittadinanza che qui particolarmente ci interessa, ma riguarda più in generale le intrinseche qualità sociali della poesia e la sua adeguatezza all'apprendimento di attitudini e competenze trasversali, specie in età evolutiva. Un elenco cursorio di tali qualità sociali e formative della poesia deve contenere quantomeno: l'acquisizione dei processi di formalizzazione, così centrali negli attuali paradigmi culturali; la messa in atto di fattori psicodinamici quali intelligenza emotiva, esperienza ermeneutica, pratiche intersoggettive; la focalizzazione del dettaglio come antidoto alla distrazione digitale; la veicolazione di concetti complessi per il tramite dell'analogia e del discorso associativo.² Il testo poetico può perciò rivelarsi un prezioso punto di partenza per conoscere altri mondi e per spaziare in molteplici ambiti del sapere, costituendo così il punto focale di pratiche didattiche interdisciplinari idonee al percorso della *Bildung*.

In questo quadro di rivalutazione comunitaria della poesia non bisogna però sottacere un potenziale problema di travisamento del senso della letteratura e perfino di sua strumentalizzazione. Infatti, se l'inclinazione sociale assegna al testo una nuova centralità e legittima una vivificante visione cooperativa della lettura e dell'interpretazione, non va sottovalutato il rischio del ritorno, almeno negli ambiti civili del riuso letterario, a un anacronistico paradigma moralistico, secondo il quale la poesia è ontologicamente predisposta al bene, un rischio di ideologismo, oratoria, buoni sentimenti.³ Questo tipo di concezione strumentale della poesia come ancella di valori comunitari ha una lunga storia nell'uso scolastico del genere, e segnerebbe in qualche misura un ritorno al passato pre-strutturalista, come dimostrano due interessanti antologie che raccolgono il canone poetico dei decenni cinquanta-sessanta curate pochi anni fa da Piero Manni, in cui la funzione ideologica conservatrice della scuola e l'uso della poesia come mezzo di ammonimento e cinghia di trasmissione di valori fortemente conservativi risultava del tutto evidente.⁴

² A proposito di come il discorso associativo agevoli la comprensione, puntando su meccanismi intuitivi piuttosto che logico-argomentativi, Jean-Luc Nancy sostiene che ciò che definisce e differenzia la poesia è la sua capacità di produrre un accesso al senso e, nel fare ciò, di «cedere», cioè di tradurre in «facile» il «difficile»: «difficile è ciò che cede ed è propriamente questo ciò che la poesia fa. Essa fa il difficile. Ma, proprio perché essa lo fa, il difficile appare facile [...]. Nella facilità, la difficoltà cede» (Jean-Luc Nancy, *La custodia del senso. Necessità e resistenza della poesia*, a cura e con introduzione di Roberto Maier, Bologna, EDB, 2017, p. 19).

³ Il rischio della letteratura dei nostri giorni, ovvero che il neo-impegno si traduca mero contenutismo e in semplificazione formale, è stato recentemente messo in luce da Walter Siti con un libro al centro di ampie discussioni, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021. A riprova di quanto la questione sia centrale nelle attuali dinamiche letterarie, a essa fa riferimento anche il convegno annuale 2021 dell'associazione Compalit, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Milano, 9-11 dicembre 2021.

⁴ Piero Manni, a cura di, *Che dice la pioggerellina di marzo? Le poesie dei libri di scuola degli anni Cinquanta*, introduzione di Piero Dorflès, Lecce, Manni editore, 2016; Piero Manni, a cura di, *Cloffete cloppete clocchete. Le poesie nei libri di scuola degli anni Sessanta*, introduzioni di Massimo Bray e Gino & Michele, Lecce, Manni editore, 2017. Tra i valori dominanti veicolati dai testi poetici in uso nelle scuole degli anni cinquanta risalta non solo la centralità identitaria delle tematiche religiose, quanto il ruolo ancillare e prevalentemente materno della donna, mentre

Il paradigma pedagogico della “poesia civile” come persuasivo monito al bene sociale è in verità un fardello ottocentesco di cui la modernità letteraria ha scelto di liberarsi fin dall’atto stesso della sua fondazione, scegliendo per la parola poetica lo spazio della soggettività e dello spaesamento baudelairiano piuttosto che quello tribunizio, dannunziano o carducciano, del palco e della dizione stentorea. Molti esempi del nostro Novecento, a partire dal Pasolini delle poesie “incivili”,⁵ ci suggeriscono infatti che l’insegna sotto la quale è possibile oggi condurre un discorso di educazione alla cittadinanza mediante la letteratura è quella dell’interrogazione delle coscienze e non certo quella della normatività, e che il ruolo sociale della poesia consiste nella creazione di uno spazio di comune e condiviso riconoscimento di valori, linguaggi, vissuti.

Il poemetto di Patrizia Cavalli di cui in questa sede si proporrà una lettura è stato scelto proprio perché emblematico della declinazione modernista antiretorica di poesia civile, agli antipodi di ogni strumentalità del testo nei confronti di un ‘bene’ assoluto. Nel corso della nostra analisi vedremo come, sulla scorta del migliore Novecento, il poemetto *La patria* esemplifica un certo modo di affrontare temi di cittadinanza fuori dai codici ideologici e più in generale fuori da ogni prescrittività morale e sociale, al contrario muovendo dallo spazio della soggettività e della mancanza, dalla postura di un io decentrato e disorientato, in cerca di consonanza e di affiliazione con un collettivo perennemente disforico. Ribaltando i topoi tradizionalmente patriottici a vantaggio di un inesausto interrogarsi sull’appartenenza virato sui registri dell’ironia, il testo ben rappresenta il modo in cui oggi la parola letteraria può e deve avere una funzione formativa, veicolando messaggi e stimolando la consapevolezza e il discernimento, senza però rinunciare alla libertà, all’anticonformismo, persino alla sprezzatura.

E va detto ancora, prima di affrontare il nostro testo campione, che a lungo Patrizia Cavalli è stata associata dalla critica a marche espressive e tematiche antifrastiche a quelle di una poesia impegnata, almeno se pensiamo alla tradizionale idea novecentesca di *engagement*: e tanto più ci è sembrato interessante indagarne qui la peculiare dimensione civile. Quella di Cavalli è da sempre piuttosto una poesia autoanalitica, concentrata su uno scandaglio dell’io perfino ossessivo e ancorata a un’iterazione di motivi tutti di ascendenza individuale (il corpo, i sensi, l’eros, la casa). Una poesia che, puntando sulle prevalenti dimensioni della teatralità e della narratività, costruisce scenari di articolata dissonanza tra un «io pervasivo e monologante»⁶ e il mondo, delineando palinsesti di varia quotidianità che prevedono

negli anni sessanta si nota un significativo abbassamento del tasso di prescrittività e un’apertura a temi propri della modernizzazione, dal lavoro al razzismo all’ambiente.

⁵ *Poesie incivili* è il titolo della terza sezione, datata aprile 1960, che chiude la raccolta *La religione del mio tempo* (Milano, Garzanti, 1961), composta da cinque componimenti in cui prevalgono scenari psicologici ed esistenziali, ben lontani da quella dimensione di storicità dell’esistenza collettiva che aveva caratterizzato *Le ceneri di Gramsci* (ivi, 1957). In particolare la relazione dell’io con la natura – si pensi, soprattutto, al poemetto *Il glicine* – apre la strada al Pasolini post-ideologico. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Poesie incivili*, in *La religione del mio tempo*, Id., *Tutte le poesie*, tomo primo, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1037-1060.

⁶ Enrico Testa, *Patrizia Cavalli*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 298.

il controverso rapporto con gli oggetti, i luoghi, la natura, la meditazione ironica o dolente sulle stagioni, lo scandaglio delle percezioni, il catalogo della vita biologica ed esistenziale dell'io.⁷ Se l'invadenza quasi ossessiva della propria soggettività, protagonista unico del testo, insieme alla ricorrente tematica amorosa, sembrerebbe quasi delineare un peculiare profilo lirico, il testo di Cavalli è però da sempre giocato sui registri antilirici dell'ironia e del paradosso, fortemente segnato da una retorica associativa musicale e straniante. Un testo che peraltro, almeno fino a una certa altezza cronologica, ha mostrato di prediligere non solo l'affidamento a un forte tessuto associativo a livello fonico-prosodico e la ritmicità mai scontata della misura versale, ma anche, a livello di strutture, la scansione breve del frammento, la lapidarietà epigrammatica, la sprezzatura dell'invettiva. E anche quando nel 1992 *L'io singolare proprio mio* inaugura nell'opera di Cavalli l'inedita misura del poemetto, la forma si dissocia dalla propria più consueta connotazione di argomentazione civile e veicola al contrario la rivendicazione ironica delle ragioni della propria ossessività intransitiva.⁸

Bisognerà attendere il nuovo millennio per registrare nella sua opera il progressivo rafforzarsi di un repertorio testuale portatore, sebbene sempre in maniera personale e rigorosamente antiideologica, di valori di cittadinanza, non a caso affidati a quella forma poematica che tradizionalmente, da Dante a Pasolini, meglio ottempera alla funzione civile grazie a uno spazio argomentativo rafforzato dalla specifica ritmicità e retorica del discorso poetico. La serie poematica di ispirazione civile, caratterizzata da una precipua modalità espressiva che associa l'indugio ragionativo alla fulmineità epigrammatica,⁹ è inaugurata nel 2002 dal «poemetto pariniano»¹⁰ *Aria pubblica*, poi compreso insieme a *La guardiana* nel volume *Pigre divinità e pigra sorte* del 2006¹¹ e seguito nel 2013, nella raccolta *Datura*, da altri testi poemetici come *La maestà barbarica*, *La patria*, *L'angelo labiale*, *Datura*.¹²

⁷ Su Cavalli poeta 'anticivile' scrive giustamente Maria Borio che «l'unica storia che Cavalli affronta è quella dell'attimo quotidiano» (Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 76). Ma già Berardinelli indicava nell'indifferenza all'ideologia e all'istituzione il punto di consonanza della poetessa con certo antistoricismo anarchico di Sandro Penna: cfr. Alfonso Berardinelli, *La poesia*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, XI, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, direzione e coordinamento di Nino Borsellino e Lucio Felici, 1, Milano, Garzanti, 2001, p. 164.

⁸ Patrizia Cavalli, *L'io singolare proprio mio*, in *Poesie*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 215-244. Valga come esempio la strofa introduttiva del poemetto, che ne esplicita le intenzioni: «A tutti quegli amici e conoscenti/ che con dolcezza e spesso con furore/ mi dicono: "Ma insomma basta, smettila,/ non fai nient'altro che dire io, io,/ guardati intorno, esistono anche gli altri,/ non sei mica la sola a questo mondo/ che pensa e sente, soffre e si tormenta!"./ ora rispondo» (ivi, p. 217).

⁹ Berardinelli parla di una doppia velocità, costituita da arabesco sintattico ed enunciazione epigrammatica; cfr. A. Berardinelli, *La poesia* cit., pp. 163-164.

¹⁰ Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi editore, 2012, p. 84.

¹¹ Il percorso editoriale di *Aria pubblica* anticipa, come vedremo, quello di *La patria* (e si tratta evidentemente solo del primo tra i tanti punti di contatto tra i due testi). Dopo un'anticipazione nel 2002 in «Micromega», *Aria pubblica* è pubblicato insieme a *La Guardiana* come plaquette in edizione autonoma (Roma, Nottetempo, 2005), infine in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 23-28.

¹² Ead., *Datura*, Torino, Einaudi, 2013, rispettivamente pp. 9-14, 15-26, 79-84, 109-114.

2. La patria di Patrizia Cavalli

Fin dal suo esordio con la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*,¹³ Cavalli ci ha abituati a una titolazione dichiarativa, straniante e di forte impatto comunicativo. Allo stesso modo il titolo del poemetto *La patria*,¹⁴ apodittico e provocatoriamente programmatico, ostenta il tema civile per eccellenza, proprio della più classica poesia politica tra Otto e Novecento,¹⁵ e gioca a ribaltarne il segno, tanto che fin dall'incipit «la patria» si attesta come l'oggetto sconosciuto che ci si obbliga, un po' paradossalmente, a «pensare». Così la strofa di apertura:

Ostile e spersa,
stranita dalle offese dei cortili,
dalle risorse inesauste dei rumori
per varietà di timbri e gradazioni,
braccata dalle puzze che sinistre
si alzano sempre non si sa mai da dove;
tentata senza esito di uccidere
i gabbiani che hanno occupato l'aria
e le terrazze con urla litigiose
- aerei condomini davvero troppo umani;
sbattuta in poche ore da un normanno
novembre a un greco agosto, sempre più
dubitando, eccomi qui obbligata
a pensare alla patria. Che se io l'avessi
non dovrei pensarci, sarei nell'agio pigro
e un po' distratto di chi si muove
nella propria casa, sicuro anche al buio
di scansare, tanto gli è familiare,
ogni più scabro spigolo di muro. (LP 17)

Quello della *patria* è dichiarato in questa prima strofe come tema d'«obbligo» («eccomi qui obbligata/ a pensare alla patria»), proprio della poesia d'occasione (e non a caso il poemetto è composto per una serata di letture a tema, *Patria mia*, del Festival dei Due Mondi di Spoleto del 2008). Fin dai primi versi tutto muove da quell'epica quotidiana della disappartenenza che l'io poetico di Cavalli patisce ed esibisce insieme, sottolineando l'incongruenza tra vissuto soggettivo e dinamiche sociali. La «patria» diventa così nel testo il correlativo di un'impossibile relazione di rispecchiamento tra l'io e il mondo, che manifesta la più tipica «dinamica di spaesamento domestico».¹⁶ Vedremo che il poemetto segue un andamento narrativo e

¹³ Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974. Non meno incisivo e dichiarativo il titolo della raccolta del 1992, *L'io singolare proprio mio* cit.

¹⁴ Ead., *La patria*, in *Datura* cit., pp. 15-26. Il poemetto esce per la prima volta in «Micromega» nel 2008, poi come plaquette, insieme al testo più breve *L'angelo labiale*, in una piccola edizione autonoma (Roma, Nottetempo, 2010, pp. 5-20). D'ora in poi citeremo *La patria* dall'edizione einaudiana con la sigla LP, seguita dalla pagina di riferimento.

¹⁵ Anche volendo prescindere da autori, come Giovanni Berchet, che pongono al centro della propria poesia l'ispirazione patriottica, pensiamo a *Italy* di Giovanni Pascoli o a *La canzone d'oltremare* di Gabriele d'Annunzio.

¹⁶ M. Marchesini, *Una pigrizia astuta* cit., p. 83. Sul tema della quotidianità disforica nella poesia di Patrizia Cavalli, si veda anche Massimo Colella, *Quotidianità 1980-1981: Cavalli, Lamarque, Magrelli*, in Beatrice Manetti, Sabrina

circolare, che prende avvio proprio dalla constatazione della distanza tra “io” e “patria” e dalla necessità di indagare su questo inavvertito luogo comunitario. In questa strofe introduttiva il misterioso oggetto della “patria” si manifesta subito, quasi a fornire un’anticipazione dello sviluppo del poemetto,¹⁷ con un seguito di immagini di ordinario degrado urbano, in cui rumori, odori, distopie visive e sensoriali varie fungono da chiave di volta dell’incalzante micronarrazione, inaugurando nel testo quella disfida tra l’io e il mondo che è canovaccio essenziale della poesia di Patrizia Cavalli. D’ora in avanti il testo ci mostrerà un viaggio concettuale dell’io alle prese con l’aporia del ‘pensare la patria’.

a. Allegorie della patria

Se proviamo a comparare la struttura de *La patria* con quella di altri poemetti dell’autrice,¹⁸ ci colpisce la sua sistematica destrutturazione, che va ben al di là dell’assoluta irregolarità delle 22 strofe: a dispetto del suo argomento di assoluto rilievo, *La patria* è caratterizzato come nessun altro da un andamento monologante e metadiscorsivo, che gli conferisce un tono divagante, da *flânerie* urbana. In Cavalli infatti il *pensiero* è sempre localizzato, contenuto in coordinate spazio-temporali che lo delimitano, lo ispirano e lo situano, perlopiù entro quell’ambiente urbano che è sfondo fisso della sua poesia. In questo poemetto il gesto obbligato del ‘pensare la patria’ è inscritto dentro il percorso divagante di luoghi urbani, di cui si raccontano istantanee e bozzetti, fino all’epilogo epifanico, che svela il luogo-patria per eccellenza.

Il poemetto mette dunque in scena un percorso di ricerca, in cui il ‘pensare la patria’ da parte dell’io poetico produce una successione di scarti dalla mera concettualizzazione. Il primo scarto, come vedremo, opporrà al pensiero l’immaginazione e la produzione di figurazioni allegoriche (strofe 3-13); il secondo sarà invece dalla personificazione allegorica alla percezione sensibile (strofe 14-20).

Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, a cura di, *Poesia '70- '80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, s.d, pp. 133-152.

¹⁷ Quella della prima strofe come anticipazione di motivi sembra essere una struttura ricorrente dei poemetti di Cavalli: si veda ad esempio *Aria pubblica*, poemetto per molti versi associabile a *La patria*, che nella prima strofe condensa i motivi e la ‘tesi’ del testo: «L’aria è di tutti, non è di tutti l’aria?! Così è una piazza, spazio di città./ Pubblico spazio ossia pubblica aria/ che se è di tutti non può essere occupata/ perché diventerebbe aria privata./ Ma se una piazza insieme alla sua aria/ è in modo irrevocabile ingombrata/ da stabili e lucrose attività,/ questa non è più piazza e la sua aria/ non è che mercantile aria privata» (P. Cavalli, *Aria pubblica* cit., p. 25).

¹⁸ Alcuni poemetti sono ad esempio organizzati in capitoli (cfr. *La Guardiana* cit.), mentre *Aria pubblica* (cit., pp. 23-28), fino alla decima delle 13 strofe, presenta come motivo strutturante l’alternanza delle strofe tra parentesi con quelle ordinarie, come a costruire un controcanto con forte valenza teatrale. La moltiplicazione dei piani discorsivi, ricorrente nella poesia di Cavalli anche per il frequente appello al discorso diretto irrelato, produce un complessivo effetto di allestimento testuale.

Leggiamo dunque, ricorrendo a tagli selettivi, le strofe in cui il recitativo monologante di Cavalli prova ad elaborare «figurazioni» che possano rappresentare la patria:

E dunque penso che la patria, certo,
sarebbe un gran vantaggio
poterla almeno immaginare
quale figura umana, tutta intera,
dai tratti femminili, dato il nome,
fornita di caratteri e accessori
come era in uso tra i miei predecessori.
Fosse così saprei che cosa fare.

Poterla immaginare come madre
per esempio, calma e abbondante,
benevolmente fiera, di sé molto sicura,
mai stanca di raccogliere e proteggere
le sue diffuse e sparse figliolanze
[...].

O anche stanca vedova in affanno,
che si barcamena, difficile com'è
per lei tirare avanti con quei pochi risparmi
faticati che glieli vogliono succhiare
le sue viziate e querule creature
sempre col becco aperto a domandare
[...].

Oppure donna giovane, ma austera,
tutta vestita, quasi intabarrata
da lunghe vesti, margini inviolabili
da cui si effonde un'immacolata
castità
[...].

Fosse invece di suo una scostumata
smaniosa di donarsi a chi la paga,
che anche senza soldi fa servizio
per pura vanità di cortigiana
[...].

Fra le tante possibili figure
c'è anche quella di una pazza, che ormai
dorme per strada
[...].¹⁹

Per quanto già un po' stanchi andiamo avanti
con queste immaginate immagini fattizie
tra le quali ce n'è una che vorrei,
ma proprio in carne e ossa, vedermela davanti.

¹⁹ Evidente l'assonanza tra questa figura e la protagonista – non al riparo da proiezioni autobiografiche - del poemetto *La maestà barbarica* cit., pp.9-14.

È una figura rara, malinconica,
 che ruba in parodia l'aspetto e l'attitudine
 a quel corrusco angelo di nordiche
 ascendenze che siede con lo sguardo
 diretto chissà dove, così svogliato e stanco
 da sostenersi il viso con la mano,
 la sinistra, perché la destra è occupata
 a gingillarsi in qualche vaga incompassata
 azione, mentre ai suoi piedi tutt'intorno
 stanno, sparsi e fuori uso, vari strumenti
 pratici e morali. Poterla mai vedere
 questa incarnazione, qui, subito,
 da noi! Anche se poi la nostra
 nient'altro avrebbe intorno
 che un umile pallone mezzo sgonfio.
 Ma almeno resta buona, in penitenza.
 Così restando tace, forse pensa. (LP 16-21)²⁰

Per poter 'pensare la patria' l'esercizio del pensiero immaginativo cerca di far coincidere l'impalpabile astrazione del concetto con una galleria di figure - la madre, la vedova, la vergine, la prostituta, la pazza, l'angelo «corrusco» - ciascuna portatrice di uno specifico modello di cittadinanza, dall'accoglienza alla mercificazione, fino a quell'autoritarismo che il testo ironicamente riconosce alla figurazione maschile emergente alla fine di questa galleria allegorica:

A questo punto si vada alla radice,
 si tagli via la sua avventizia desinenza
 ed esca allo scoperto, bello compatto, il padre.
 Niente più foglie qui mosse dal vento,
 niente più rami e rametti spensierati,
 ma un tronco spoglio, un grande tronco saldo
 tutto riattorto in nodi di potenza:
 padre di ferro che mena a dritta e a manca,
 padre di ferro che stritola e guadagna. (LP 21)

Si noti come la costruzione sintattica ipotetica e disgiuntiva che conduce il discorso poetico («Poterla immaginare come madre [...] O anche stanca vedova in affanno [...] Oppure donna giovane [...] Fosse invece di suo una scostumata [...]»), insieme alle immediatamente successive notazioni metadiscorsive («tiritera» e «stereotipie», strofa 14), imprimono al testo un andamento da recitativo monologante, da divagante fantasticheria narrativa. Di queste figure l'io poetico avverte però un sentore di inautenticità: la via allegorica non restituisce l'«interezza» (strofa 14) della patria, ma solo alcune parti. Leggiamo ancora:

²⁰ Particolarmente interessante quest'ultima *ekfrasis* dell'«angelo corrusco», che sembra essere una traduzione femminile e italica dell'incisione di Albert Durer *Melancholia I* (1514), un'opera che, secondo i paradigmi dell'umanesimo, traduce lo statuto patologico in attributo creativo, come dimostra il gesto simbolico della riflessione, il capo sorretto dalla mano. Su questa incisione si veda quanto scrive Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, poi Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 164-165.

Beh, io alla fine di questa tiritera,
 immaginando di poter immaginare
 queste stereotipie più che banali,
 - le troverei d'altronde senza sforzo
 già pronte in confezione nei giornali –
 volenterosa mi ritrovo priva
 di una qualunque intera, definita
 figura della patria: anche se mi concentro
 vedo soltanto un gomito, una spalla,
 dei piedi tutt'al più, una scarpetta,
 ma in nessun modo la vedo in interezza. (LP 22)

b. Agnizioni della patria

Alla ricerca di un'immagine autentica e 'intera' della patria, dopo lo scarto dal pensiero alla figurazione allegorica, a questo punto del testo si manifesta un secondo scarto, in direzione della percezione sensibile. Volendo schematizzare l'andamento del testo, possiamo infatti segmentarlo in tre parti: la prima, che abbiamo già indagato, va alla ricerca di un'allegoria della patria, la seconda di una sua agnizione per via analogica, la terza, infine, esibisce un'epifania comunitaria.

A partire dalla strofa 15, nel rappresentare la ricerca della patria, il poemetto mette dunque in scena un secondo scarto, dalla personificazione allegorica alla percezione sensibile:

Forse ridurre il raggio del mio sguardo
 a ciò che mi sta intorno: guardare quelle cose
 che mi obbligano a farlo toccandomi
 nei sensi, quelli ufficiali, cinque,
 e gli altri, i clandestini, imprecisabili
 per numero e per specie, e per i quali,
 tutti, io provo un grandissimo rispetto
 [...]. (LP 22)

Il richiamo alla conoscenza percettiva è molto frequente nell'opera di Cavalli, tanto da comporne uno dei tratti caratterizzanti, non di rado rilevati dalla critica.²¹ Ai sensi si assegna la funzione di enti regolatori nella relazione tra l'io e il mondo, organi del discernimento e del riconoscimento («Io non mi fido di chi non ha l'olfatto/ [...] / Di chi può ingurgitare orribili sapori, / [...] / l'atrocità di inutili/ rumori, o di chi al tocco scambia/ la canapa col raso», LP 22-23) tanto che, dopo aver esemplificato le virtù dei cinque sensi, il testo così conclude: «in questo io confido/ se voglio riconoscere

²¹ Si veda ad esempio Mario Buonofiglio, *Sull'"endecasillabare" di Patrizia Cavalli o il fiore di Datura*, in «Il Segnale», 96, ottobre 2013, pp. 76-78. Del «motivo fisiologico» si occupa anche M. Marchesini, *Una pigrizia astuta* cit., p. 83, mentre Giancarlo Alfano parla di «allerta sensoriale» e «alta ricettività» (*Patrizia Cavalli*, in G. Alfano et alii, a cura di, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Luca Sossella editore, 2005, p. 158). Sul corpo e i suoi mezzi di conoscenza si veda poi Maddalena Bergamini, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontré», 8, 2017, pp. 109-132 (su Cavalli pp. 118-124).

ciò che mi è dolce patria/ fra tutto quello che da lei mi espatria» (LP 23). I sensi consentono di «riconoscere» la patria per via analogica: e a partire dalla strofe 17 il poemetto inanella una serie di racconti di personaggi e scene urbane che, per consonanza sentimentale, rappresentano per l'io la patria. La patria è epifania della comunanza, e in quanto tale può essere esperita «in luoghi anche lontani dalla sua precipua geografia», oppure in figure e momenti della quotidianità più trita. Leggiamo ancora:

In lei m'imbatto a volte casualmente
in luoghi anche lontani dalla sua
precipua geografia. Mi è capitato in Asia
con certi adolescenti, camerieri
di un lussuoso albergo di Pechino
[...].
Non so com'è, io mi sentivo a casa.
Mi è capitato in India, in Tunisia,
nel Messico sognante di Oaxaca. La patria
sempre più ama i viaggi
ma quasi mai al Nord, lei predilige
gli ingenui meridioni
[...].
Dalle mie parti io l'incontro spesso
e sempre dove meno me lo aspetto.
Appena l'altro ieri in una donna
che puliva i broccoli al mercato
[...].
O in Djamel, primo aiutante a un banchetto
della frutta, che nel dire la somma
abbassa ombroso la voce e poi lo sguardo
[...].
E poi in Leandro, il mio macellaietto
guance rosa, che forse più che patria
è patriota, visto che grida sempre
Ciao Patri. (LP, 23-24)

Le «facili agnizioni» (LP 24), ovvero il riconoscimento della patria per analogia sentimentale, continuano anche nelle strofe seguenti, confermando l'attitudine micronarrativa del testo, che si compone di istantanee di città pervase di empatia e di umorismo insieme.²² Questi passaggi del testo rendono evidente come la patria in altro non consista se non in un sentimento, in una felice costellazione interiore in cui il soggetto si rispecchia in una più ampia alterità esterna.

²² «Ma deliziosamente sta persino/ in certi sfaccendati, i sempre/ più sparuti assistenti del niente,/ negati pei negozi, distratti come sono/ in ozi sontuosi/ [...] / Quante ne ho incontrate nei paesi/ sedute fuori casa o ciondolanti/ tra il bar e il giornalaio,/ che se gli chiedi l'ora/ ti rispondono: le sei, però/ quello che dico sbajo» (LP 25).

c. Epifanie della patria

Il paradigma teatrale della poetica di Cavalli non riguarda solo la tonalità del recitativo, ma la stessa messa in scena di una comunità che nella strada, nel mercato, nella piazza, ha il suo palcoscenico:

Pur non volendo insistere con queste
troppo facili agnizioni, bisogna
riconoscerlo, la patria ama le piazze,
ma solo se a animarle c'è il mercato,
non certo se le invade l'ululato
dell'orrido bestiame, che allora scappa,
va per i vicoli, s'inguatta in qualche piccola
superstite bottega d'artigiano. (LP 24)

Il topos della piazza, molto ricorrente nei versi di Cavalli,²³ collega in particolare *La patria* al poemetto *Aria pubblica*, che, dietro lo schermo dell'ironia fonica e dell'invettiva contro la mercificazione turistica delle piazze, tematizza la funzione civica del luogo pubblico:

L'aria è di tutti, non è di tutti l'aria?
così è una piazza, spazio di città.
Pubblico spazio ossia pubblica aria
che se è di tutti non può essere occupata
perché diventerebbe aria privata.²⁴

È nell'immagine urbanistica più propria della storia italiana, la piazza, che Cavalli individua infine, al culmine della sua *flânerie* poetica, il correlativo oggettivo della patria. La piazza è epitome della patria perché rappresenta lo spazio pubblico e il bene comune, che in quanto tale appartiene al singolo senza costituire un esclusivo possesso. È significativo che in entrambi i poemetti civili di Cavalli ritorni la parola «appartenenza» sempre associata a «bellezza», in una costellazione quasi identica di accentuazione, per cui appartenenza è *più* che bellezza: è armonia, congruenza, relazione necessaria.²⁵

²³ «Certi giorni quando il cielo s'abbassa/ e esco magari per fare la spesa/ al mercato io trovo il cerchio caldo/ della piazza, dove la luce non vola/ ma devota s'acquatta in ogni oggetto/ per rivelarne l'intimo colore./ Cerchio amoroso che impasta insieme il tempo/ e la distanza, una melassa densa/ cos' simile alla pasta del mio cuore/ che io nenanche entro, sono già dentro» (Ead., *L'io singolare proprio mio* cit., p. 160).

²⁴ P. Cavalli, *Aria pubblica* cit., p. 25. E ancora: «Dunque una piazza va lasciata in pace,/ non è merce da farne propaganda./ Ci pensa lei da sola ad animarsi, / quello che importa è che sia pubblica piazza./ [...] / E se non è così/ non è più piazza, è privata terrazza/ o lugubre infinito lunapark» (ivi, p. 27). Su *Aria pubblica* si legga Antonello Borra, *Roman Piazze. Civic Poetry in a Text by Patrizia Cavalli*, in «Annali d'Italianistica», 2010, *Capitale: Roma 1870-2010*, pp. 403-408; Leonardo Vilei, *El vaciamiento del espacio público: la plaza sin atributos en la poesía de Patrizia Cavalli*, in Camen Mejía Ruiz e Eugenia Popeanga Chelari, a cura di, *La ciudad sin atributos la no ciudad*, Vervuert, Iberoamericana, 2021, pp. 269-283.

²⁵ In *Aria pubblica* l'associazione bellezza/appartenenza è declinata nella terza strofe, in cui l'elogio di «fontane e statue» che risplendono nel «vuoto» della piazza nasce dalla perfezione del loro «appartenere necessario»: «Per dargli maggior credito s'innalzano/ fontane e statue: certo sono belle/ e grazie al vuoto vantano splendore./ Ma c'è qualcosa che è più della bellezza,/ è il loro appartenere necessario/ a quel sicuro chiaro spazio vuoto» (P. Cavalli, *Aria pubblica* cit., p. 25).

Ed è in una piazza che si accende, nelle ultime strofe del poemetto, l'epifania della patria, inutilmente cercata attraverso pensiero e immaginazione, personificazioni, percezioni, analogie. Leggiamo:

Capita a volte
 che hai un mezzo pomeriggio in una delle tante
 belle città italiane di provincia.
 Vai dove devi andare, non hai voglia
 di fare la turista, e anzi scegli
 stradine laterali, senza gente;
 camminando t'imbatti in uno slargo
 con una chiesa, di quelle un po' neglette,
 spesso chiuse; sei già in ritardo, ma guardi
 la facciata che sonnecchia, e subito
 i tuoi passi si allentano, si disfano,
 si fanno trasognati finché non resti
 immobile a chiederti cos'è
 quel denso concentrato di esistenza
 sorpresa dentro un tempo che ti assorbe
 in una proporzione originaria.
 Più che bellezza: è un'appartenenza
 elementare, semplice, già data.
 Ah, non toccate niente, non sciupate!
 C'è la mia patria in quelle pietre, addormentata. (LP 25-26)

L'esperienza epifanica che consente all'io di percepire la patria si condensa nel casuale imbattersi in un luogo fortemente simbolico della storia e del patrimonio artistico italiani, una chiesa «di quelle un po' neglette», e la pasoliniana sacralità dell'antisublime che presiede a questo incontro viene subito dopo a confermarsi e a duplicarsi al cospetto di un elemento ancora più impalpabile, l'aria.²⁶

Quando non c'è più nulla da vedere,
 non più persone, luoghi o architetture,
 più niente da toccare o da ascoltare,
 ecco che arriva finalmente intera,
 tutta trasfusa: è l'aria.
 Per farlo scegli maggio, i primi giorni,
 quando aprile gli si è appena sciolto
 dentro – giorni santi, stupefatti,
 trasparente cielo fino di batista
 che i nostri sensi accolgono adoranti,
 incapaci di invocare un'altra luce
 se non questa, dove tu, persino tu,

²⁶ Il tema dell'aria è molto ricorrente nella poesia di Cavalli, non solo, e fin dal titolo, in quel poemetto che con *La patria* costituisce il suo dittico civile, *Aria pubblica* (di cui si veda almeno l'epifora della parola «aria» nella prima strofe, con ben quattro occorrenze), ma ad esempio nella raccolta *Il cielo* (Torino, Einaudi, 1981) e in molte poesie, specie di *Pigre divinità e pigra sorte* cit. Se ne riporta una: «Poggiata a un davanzale davanti ad una strada/ vuota a quest'ora quasi di campagna/ cosa racconto io? Racconto l'aria./ L'aria che cerco, quella che trovo,/ che torna in visita per farsi riconoscere, /un'aria semplice, composta, delicata,/ aria dimenticata, che sempre quando arriva/ mi trova impreparata» (ivi, p. 51).

mia sgangherata fetida città,
sei adesso miele. Io allora,
basta così, ringrazio. (LP 26)²⁷

Alla fine di questa lunga *flânerie* poetica, identificando la patria con un elemento ineffabile per eccellenza come l'aria, Patrizia Cavalli capovolge e quasi irride ogni possibile paradigma ideologico dell'appartenenza a una patria, finendo per identificarla con una mera percezione atmosferica e stagionale, un «denso concentrato d'esistenza».

Il poemetto che abbiamo esaminato è emblematico di una modalità contemporanea di declinare il discorso civile della poesia non solo per le scelte formali, che traducono un tema cardine della cittadinanza nella forma del recitativo monologante, già così sottraendogli ogni valenza prescrittiva, ma anche perché il testo, esibendo una fenomenologia di ordinario spaesamento dell'io, mette in dominante la mancanza della patria e la difficoltà per l'individuo della modernità di pensarsi comunità, ricordandoci quanto nel complesso scenario della nostra contemporaneità, quello dell'«appartenenza» sia un processo complesso, tortuoso e sempre inconcluso. La declinazione soggettiva e dubitativa del discorso poetico, così come il suo scioglimento epifanico, tiene il testo e il tema al riparo da ogni possibile retorica della conciliazione o peggio ancora della rivendicazione, ricordando come l'individuo della modernità possa trovare una propria "patria" solo a patto di non rimuovere il tortuoso e sempre inconcluso cammino dell'«appartenenza» e del reciproco riconoscimento tra il soggetto e la propria comunità.

²⁷ A proposito di memorie e intertestualità pasoliniane, non sembra casuale in questi versi, nell'associazione ariamaggio, il richiamo all'incipit delle *Ceneri di Gramsci*, «Non è di maggio questa impura aria/ che il buio giardino straniero/ fa ancora più buio, o l'abbaglia// con cieche schiarite...» (P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* cit., in *Tutte le poesie* cit., p. 815). Molte le tracce pasoliniane nella poesia di Cavalli che meriterebbero di essere opportunamente indagate.

Niccolò Scaffai

Poesia e ecologia Prospettive contemporanee

In questo intervento si mostra come l'ecologia può collegare la poesia alla cittadinanza, poiché può mettere in relazione l'io e gli altri, e considerarli come 'noi'. Bisogna però intendersi sul senso da dare alla parola 'ecologia'; o meglio, bisogna individuare i livelli in cui la dimensione ecologica può reagire con il testo letterario e specialmente con la poesia, rivelando il suo potenziale analitico. Tali livelli sono tre: quello analogico; quello tematico (che spesso, ma a torto, è considerato il solo piano in cui la letteratura può dialogare con l'ecologia); e infine quello enunciativo-testuale, che riguarda cioè la collocazione dell'io e le strutture del testo.

In this article we aim to show how ecology can connect poetry to citizenship, since it can relate the self and others, and consider them as 'us'. However, we need to understand the meaning to be given to the word 'ecology'; or rather, we need to identify the levels on which the ecological dimension can react with the literary text and especially with poetry, revealing its analytical potential. There are three such levels: the analogical one; the thematic one (which is often, but wrongly, considered the only level on which literature can dialogue with ecology); and finally, the enunciative-textual one, that is, concerning the location of the self and the structures of the text.

Premessa

«C'è troppo io nella mia scrittura. Conoscete il termine usato da Lukács per descrivere la struttura estetica? “*Eine fensterlose Monade*”. Io non voglio essere una monade senza finestre [...] ma lì fuori procedo alla cieca. Così, scrivere comporta slanci in avanti e indietro tra quel paesaggio crepuscolare dove è sparsa la fattualità e una stanza senza finestre ripulita di tutto ciò che io non so. È il ripulire che richiede tempo. È il ripulire a essere un mistero». Così scrive Anne Carson nella nota introduttiva a *Economy of the Unlost (Economia dell'imperduto)*.¹ Le parole dell'autrice canadese assumono un valore emblematico per le riflessioni che vorrei qui proporre: da un lato, infatti, Carson esprime il bisogno di moderare l'invadenza dell'io (di non essere una *monade*); dall'altro, sostiene la necessità di non perdersi nella fattualità, nella pura dimensione esterna del referente: occorre guardare fuori, uscire; ma anche ripulire la stanza reale e metaforica nella quale si scrive, in cui nasce la poesia. È una condizione bifronte che riguarda i poeti (e i critici) che accolgono nella scrittura temi e oggetti provenienti dalla dimensione dell'attualità, tra

¹ Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, trad. it. di Patrizio Ceccagnoli. Con uno scritto di Antonella Anedda, Milano, Utopia Editore, 2020, p. 11.

cui le questioni ambientali. In tal senso, e riferendomi ai termini assegnatimi per il titolo di quest'intervento, l'ecologia può collegare la poesia (la *stanza*) e la cittadinanza (la *società*, quello che sta fuori e che però ci include); può mettere in relazione l'io e gli altri, e considerarli come 'noi'.

Bisogna però intendersi sul senso da dare alla parola 'ecologia'; o meglio, bisogna individuare i livelli in cui la dimensione ecologica può reagire con il testo letterario e specialmente con la poesia, rivelando il suo potenziale analitico. Tali livelli sono tre: quello analogico; quello tematico (che spesso, ma a torto, è considerato il solo piano in cui la letteratura può dialogare con l'ecologia); e infine quello enunciativo-testuale, che riguarda cioè – lo anticipo qui – la collocazione dell'io e le strutture del testo. Sono livelli distinti ma non reciprocamente esclusivi: un contenuto direttamente ispirato dalle preoccupazioni ambientali può avere, e in molti casi in effetti mostra anche un risvolto simbolico-allegorico; d'altra parte, i piani analogico e tematico possono conciliarsi con quello enunciativo-testuale. È grazie a questi incroci che la rappresentazione degli ambienti (naturali, certo, ma anche sociali, psicologici, testuali) può implicare una riflessione più o meno evidente sulla legittimità dell'espressione individuale, sul rapporto tra esperienza del singolo e sentimento dell'origine comune. È poesia 'ecologica', cioè, non solo quella che mette in versi la crisi climatica, ma anche quella che dà rilievo alla relazione tra noi e la vita delle cose. *Noi* è del resto il titolo sia di un libro recente di Alessandro Broggi,² su cui tornerò alla fine; sia di una *plaque* di Laura Pugno,³ in cui il pronome allude sì al tema amoroso, ma si esprime attraverso l'immanenza degli oggetti e attraverso gli spazi emblematici del giardino e del bosco.

1. Livello analogico: poesia come 'terzo paesaggio'

È proprio Laura Pugno ad aver parlato della poesia come di un essere vivente; tenace al pari degli scorpioni, la poesia è dotata di una sua 'natura' e di un habitat ideale: il bosco, il «territorio selvaggio», che vale anche come emblema e metafora di una scrittura libera dalle regole e dalle imposizioni cui spesso devono sottostare altri generi letterari, primo fra tutti il romanzo:

Eppure, questo non è un romanzo, e tutta l'architettura, o il movimento, della nostra vita sembra toglierci ciò che il romanzo più richiede: tempo, e stabilità. Il romanzo è l'opera di una società che vive nelle case, che trascorre la propria vita – i giorni; le notti – nello stesso luogo. La poesia è portatile, esposta alle intemperie, può essere imparata a memoria, può essere incisa su un sasso, nascosta in un bosco. È accaduto. Ha bisogno di mezzi minimi, neanche della scrittura a rigore, è capace di sopravvivere ovunque, come gli scorpioni, con la stessa implacabile natura che alla fine riemergerà.⁴

² Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic edizioni, 2021.

³ Laura Pugno, *Noi*, Mestre (Venezia), Amos edizioni, 2020.

⁴ Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 23.

L'esempio di Pugno conferma l'importanza e soprattutto la capacità di adattamento dell'immaginario ecologico, cui sempre più spesso – anche strumentalmente – si ricorre per definire fenomeni e relazioni che riguardano vari campi del sapere e dell'esperienza; introduce inoltre al nesso, che dovremo anche più avanti evocare, tra immaginario naturale e ibridazione delle scritture, porosità dei generi. È anche in questo senso che la poesia può definirsi, attraverso un'analogia ambientale, come 'terzo paesaggio'; così infatti è intitolata la rubrica sulla «poesia come terzo paesaggio», avviata nel 2019 da Laura Pugno sul blog culturale «Le parole e le cose».⁵ L'inchiesta, tutt'ora in corso ed estesa anche ad altre forme come il teatro e il saggio, ha coinvolto autori e autrici italiane contemporanee, che hanno parlato della loro idea di paesaggio, sia in senso letterale (gli ambienti come tema dei loro scritti), sia in senso metaforico (il ruolo della poesia nel paesaggio culturale). Com'è noto, l'espressione «terzo paesaggio» è ripresa da un libro di Gilles Clément.⁶ Per Clément, il terzo paesaggio include gli spazi che non sono più natura, ma che non sono nemmeno luoghi funzionalmente abitati e antropizzati; sono piuttosto territori marginali, che l'uomo ha disertato: non tanto e non solo, cioè, le riserve naturali, ma anche le aree industriali dismesse, i margini delle periferie tra città e campagna, gli interstizi del paesaggio urbano come le aiuole e i terreni vaghi. In questi ambienti si forma un ecosistema che ospita specie adattate a vivere in quel contesto, che è perciò da conoscere e preservare a vantaggio della biodiversità. Metafore e immagini del terzo paesaggio contribuiscono ormai a delineare un panorama dai confini aperti, in cui emergono, insieme ad autori di generazioni più recenti, le voci canoniche della poesia italiana contemporanea: Antonella Anedda, Mario Benedetti, Fabio Pusterla e Franco Buffoni,⁷ il cui recente *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* coniuga «istanze provenienti dal mondo dell'astrofisica con istanze provenienti dal mondo della microbiologia» per farle reagire con la «trasmissione di una emozione e di una raggiunta consapevolezza».⁸ Nel libro di Buffoni, all'interno di un quadro conoscitivo ed esistenziale, ricorrono così concetti e termini del lessico ecologico (da *Spillover*, titolo di un componimento della raccolta, a *Antropocene*). Non distante è il progetto alla base di *Anno naturale* di Luca Baldoni,⁹ in cui l'osservazione dei cicli biologici si estende nella prospettiva cosmica che evoca il modello del poema didascalico e della filosofia naturale antica (Anassimandro, Eraclito, Democrito, Epicuro, cui sono intitolati altrettanti componimenti) e moderna (Giordano Bruno).

⁵ La prima autrice intervistata, il 18 dicembre 2019, è stata Renata Morresi: <https://www.leparoleelecose.it/?p=36648> (ultima consultazione: 22 febbraio 2022).

⁶ Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, trad. it. di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005.

⁷ Su questi autori vertono i saggi di Emma Pavan, Francesco Brancati, Camilla Marchisotti e Mauro Candiloro compresi nella sezione «Antropocene e terzo paesaggio nella poesia italiana contemporanea», nel numero XXIV de «L'Ulisse – rivista di poesia, arti e scritture», dedicato al tema monografico *Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio*: <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-24.pdf> (ultima consultazione: 22 febbraio 2022). La sezione ospita anche i contributi di Lucia Della Fontana, Jacopo Turini, Gianluca D'Andrea e Sara Vergari.

⁸ Franco Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 147-148.

⁹ Luca Baldoni, *Anno naturale*, prefazione di Tommaso Lisa, Firenze, Passigli, 2021.

In questo panorama si colloca a suo modo anche il recente dialogo proprio tra Anedda e Elisa Biagini, intorno all'«ecologia della parola»; sollecitate dalle domande del critico Riccardo Donati, le autrici riflettono tra l'altro sull'analogia fra la pagina letteraria e il paesaggio:

Molto bella l'equazione pagina-paesaggio. Riflettevo di nuovo con quanta cura dobbiamo trattare le parole, è come trasportare cose infiammabili. "Raccoglimento", "silenzio", "ascolto" stanno diventando sempre più usurate. Sta a noi, come dicevi tu, Riccardo, viverle e inserirle in una struttura di pensiero. Ecologia ed economia sono strettamente collegate. La prima è una parola relativamente moderna, la seconda antichissima, ma hanno una radice in comune: oikos, casa. Ecco, l'ecologia della parola potrebbe incontrare un'economia diversa, che gestisce il nostro ambiente-casa senza per forza coniugarsi con lo sfruttamento. Trattare la pagina come un paesaggio e il paesaggio come una pagina.¹⁰

A conferma della reciproca implicazione dei livelli, il terzo paesaggio rappresenta per alcuni dei poeti interpellati da Pugno, oltre che per l'autrice stessa, un ambiente privilegiato anche sul piano delle istanze che muovono la scrittura e la motivano aggregando i versi intorno a immagini e temi ecologici. S'intitola *Terzo paesaggio*, per esempio, la raccolta del 2019 di Renata Morresi;¹¹ nel libro emerge il risvolto civile della dimensione ecologica (tema del dissesto idrogeologico, e del terremoto dell'Italia centrale, già presenti in libri precedenti dell'autrice, come *Bagnanti* del 2013). Nella seconda sezione, *Anti-sismiche*, lo sgretolarsi del paesaggio è correlato all'erosione del linguaggio prefabbricato degli slogan, che Morresi include ottenendo un effetto straniante:

Quando tutti sono scappati chi è rimasto
 come avamposto di ogni nostro bene?
 Il prodotto tipico del territorio, che mai ha smesso
 di essere prodotto. Nel vuoto dei progetti,
 vuoto di zone rosse, nel vuoto dell'abbandono,
 nell'abbandono pieno di neve, nel vuoto
 meramente tecnico, vuoto in moto dei tremiti,
 gli animali sparsi, nel vuoto dei moduli,
 il prodotto è rimasto
 immutato, in continua produzione,
 come per partenogenesi.
 Portando avanti la baracca, indefesso, puro,
 uno che si è fatto da sé, senza il solito aiuto
 dello Stato, fiero come un sano montagnolo.
 Prodotto tipico del territorio,
 tu sei un prodotto del cielo,
 salverai le nostre terre duramente colpite,
 cadi dal cielo, santo escremento, ci cadi in bocca
 e al suolo noi ti plasmeremo, casa di ricotta
 e ciauscolo, casa di prodotto, casa di territorio,

¹⁰ Antonella Anedda, Elisa Biagini, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere, 2021, p. 46.

¹¹ Renata Morresi, *Terzo paesaggio*, Torino, Aragno, 2019.

casa di porco, casa di tipico, casa d'infinito
(che è poi il nostro brand)

*

Cosa mi separa dalla descrizione di questa casa?

Un nastro di plastica bianco e rosso.

Non possiamo più entrare.

Il nastro bianco e rosso di plastica
avvolge l'edificio con una sola linea
eloquente, un lungo verso.

È il nastro segnaletico con le barre
a strisce diagonali rosse e bianche
che risulta ben visibile, contrasto pensato

per l'occhio umano, molto pratico,
così sottile che a volte il vento lo vibra,

nastro che fischia come carta velina,
fa un richiamo, o è un battito d'ala, un lembo

sbattuto, flap-flop, che al vento trema,
un palpito frenetico la sua segnalazione.

Non possiamo entrare, avverte fremendo il caro nastro
della Protezione civile, come le fronte dei meli
e l'incenso nel bosco in quella poesia di Saffo.

Dicono sia la prima poesia che parla di incenso o
di nastro segnaletico. È lo stesso, non entreremo più.

È tra gli autori che hanno partecipato all'inchiesta su poesia e terzo paesaggio anche Gianluca D'Andrea.¹² Il titolo della sua raccolta del 2013 (*[Ecosistemi]*)¹³ suggerisce un dialogo con l'opera di Zanzotto, tra i riferimenti di D'Andrea, intorno al motivo del degrado, sia propriamente della terra, sia di altri 'ecosistemi' (per esempio quelli famigliari) da interpretare ancora una volta come analogie:

Ora il vuoto sbriciola

minuzie estive,

senti la polvere di primavera

su pianure esterne.

Oggi non si accettano i salti,

la gioia condivisa

nella creazione

sperma sulle spalle

spruzzi e zampilli

escrescenze d'arti e tronchi imbestialiti

una lingua sulla scarpata

l'accesso negato

e il mondo risospinto nell'arcadia

dei rapporti.

¹² *Qualcosa ancora da cogliere. Poesia, terzo paesaggio? Un dialogo con Gianluca D'Andrea*, 4 maggio 2020, <https://www.leparoleelecose.it/?p=37083> (ultima consultazione: 22 febbraio 2022).

¹³ Gianluca D'Andrea, *[Ecosistemi]*, Forlì, L'Arcolaio, 2013. Con questo titolo erano già apparsi in precedenza altri testi dell'autore.

È in continuità con questa tematica anche il libro più recente dell'autore, *Nella spirale (Stagioni di una catastrofe)*.¹⁴ Le parole chiave nel titolo e sottotitolo (spirale, stagioni, catastrofe) annunciano un'idea non lineare, non cronologica e non solo esistenziale-individuale dell'esperienza. L'io infatti, in continuo cammino, si percepisce e si rappresenta in relazione con le cose, con una natura non pacificante (catastrofe, cambiamento climatico), abitata da fenomeni e archetipi (motivo ricorrente del fuoco). Per individuare il fulcro del libro soccorre una metafora biologica: l'ontogenesi di un io (cioè lo sviluppo del suo itinerario lirico e personale) si fonde con la filogenesi (storia di un'evoluzione che supera il singolo individuo), in una prospettiva ora 'cosmica', ora di specie (in accordo con la prospettiva culturale e conoscitiva dell'Antropocene).

Un terzo paesaggio è anche quello che si riconosce in *Habitat* di Federico Italiano;¹⁵ l'io si muove tra ambienti di soglia tra città e natura. Questa porosità si trasmette dal piano dello spazio a quello del tempo, inquadrando gli oggetti e lo stesso io nella tela del tempo profondo, misurabile in termini di specie più che di individuo, come nei versi di *Congedo da Monaco, III*:

Tra i frassini sulla riva dell'Isar,
il carrello di un supermercato,
obliquo sulla ghiaia,

pervaso dal bagliore
del primo giorno, pareva il relitto
di una civiltà scomparsa, metallica

scoria di una guerra tra bene e male,
dentro una primavera
rigogliosa e inumana.

Ma già in Italo Testa – penso soprattutto a *L'indifferenza naturale* e alla recente raccolta di «paesaggi e prose» *Teoria delle rotonde*¹⁶ – le presenze vegetali erompono dal terzo paesaggio con la forza suggestiva delle allegorie:

1

ailanti, alle vostre falci piego il capo,
a voi, ovunque arborescenti, ailanti
nel brillio del mattino mi consegno:
vi lascio correre sui bordi incolti
dietro le massicciate, addosso ai muri:
e nel trapestio dei pensieri, infestanti
mi confondete ai fiori, miei ailanti

#5

ailanti, ora che senza voi le gemme

¹⁴ Gianluca D'Andrea, *Nella spirale (Stagioni di una catastrofe)*, Massa, Industria&Letteratura, 2021.

¹⁵ Federico Italiano, *Habitat*, Roma, Elliot, 2020.

¹⁶ Italo Testa, *L'indifferenza naturale*, Milano, Marcos y Marcos, 2018; *Teoria delle rotonde*, s.i.l., Valigie rosse, 2020.

incrudeliscono e agguanta gli occhi
 la vostra assenza nel verde esplosivo
 sui bordi scoscesi delle strade
 dov'è la ridondanza delle lame,
 lo sciame che rigurgita dai fossi,
 ancora spogli quando avanza il niente
 nell'aria più lucida, e più demente.

Nel primo libro, la pianta dell'ailanto (cui è intitolata la *suite* della quale fanno parte i due esempi appena citati) s'impone da un lato come 'figura' della poesia, dall'altro quale correlativo di una condizione di differenza e precarietà: «S'inselvaticisce facilmente, in particolare nelle zone periurbane, formando popolamenti densi che soppiantano la vegetazione indigena, infestando scarpate, incolti, bordi stradali, ruderi, macerie, muri abbandonati, stazioni e linee ferroviarie, aree industriali, margini forestali. La corteccia e le foglie di queste piante migranti possono provocare forti irritazioni cutanee e, nei paesi occidentali, generare ossessioni negli autoctoni».¹⁷

2. Livello tematico: poesia e crisi ecologica

Come mostrano gli esempi passati in rassegna, dal livello analogico si passa senza soluzione di continuità a quello tematico, attraverso la rappresentazione degli spazi e delle preoccupazioni ecologici. La poesia, non solo negli ultimi anni e non solo in Italia, ha riflettuto infatti anche sulle emergenze ambientali.¹⁸ Ma non mancano, su questo piano, precedenti novecenteschi, capaci di esercitare ancora un'influenza ideale e formale.¹⁹ Il riferimento più immediato, per la sua esplicita tematica, è quello di Giorgio Caproni, nella raccolta postuma *Res amissa* (1991). Recuperando il motivo del 'paese guasto', già dantesco (*Inf* XIV, 94) ed eliotiano (*The Waste Land*), Caproni lo adatta a un'immagine di ecologia radicale, come quello della scomparsa dell'uomo a tutto vantaggio dell'ambiente; è di questo che parlano i suoi *Versicoli quasi ecologici*:

Non uccidete il mare,
 la libellula, il vento.
 Non soffocate il lamento
 (il canto!) del lamantino.
 Il galagone, il pino:

¹⁷ Italo Testa, *L'indifferenza naturale*, cit., Nota, p. 121.

¹⁸ Rimando ad esempio al numero LVIII-LIX (1-2/2018) di «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», a mia cura, sul tema *Ecopoetry. Poesia del degrado ambientale*; e a *Intatto Ecopoesia/Intact. Ecopoetry*, che raccoglie testi di Helen Moore, Massimo D'Arcangelo, Anne Elvey, Milano, La Vita Felice, 2017.

¹⁹ Si segnalano, come utili rassegne, le antologie *Dentro il paesaggio. Poesia e natura*, a cura di Salvatore Ritrovato, Milano, Archinto, 2006 (con esempi da Zanzotto e Orelli, a Pusterla e Anedda); e *La poesia degli alberi*, a cura di Mino Petazzini, Milano, Sossella, 2020 (cui affiancare, dello stesso curatore, anche il volume 'gemello', *La poesia degli animali*, ivi, 2021).

anche di questo è fatto
 l'uomo. E chi per profitto vile
 fulmina un pesce, un fiume,
 non fatelo cavaliere
 del lavoro. L'amore
 finisce dove finisce l'erba
 e l'acqua muore. Dove
 sparendo la foresta
 e l'aria verde, chi resta
 sospira nel sempre più vasto
 paese guasto: «Come
 potrebbe tornare a essere bella,
 scomparso l'uomo, la terra».

L'autore più significativo, anche rispetto al tema, è tuttavia Andrea Zanzotto. L'itinerario poetico zanzottiano, specialmente nel lungo tratto che da *Galateo in bosco* (1978) arriva a *Meteo* (1996), è centrale rispetto alla relazione tra poesia e ecologia nel Novecento. In particolare, nella raccolta del '96 emerge il tema 'leopardiano' della resistenza delle specie vegetali, in paesaggi desolati e feriti dalla storia, esposti a fenomeni climatici che già presentano la crisi dei giorni nostri.²⁰ Dando voce al senso di colpa, anzi al rimorso legato alla perdita della dimora simbolica – la memoria millenaria del paesaggio – Zanzotto assegna alla letteratura e all'arte una funzione paradossale: diventare un luogo più umano dello stesso spazio concreto. Invertendo il ruolo tra il referente e la sua rappresentazione, Zanzotto vede nella poesia la nostra vera *Umwelt*; ma l'espressione di quest'«insediamento autenticamente “umano”» non potrà essere affidata all'imitazione di una realtà naturale che è ormai solo miraggio e fantascienza:

Si è verificata una *damnatio* di questa *memoria* territoriale millenaria, o, meglio, una banalizzazione della storia *in toto*, che ha comportato un violento rovesciamento dei rapporti temporali; e l'antichissima realtà naturale, da sempre fondante la stessa idea di «essere umano», si dà oggi come miraggio ecologico, proiettato verso un futuro estremamente avanzato: non verso “ciò che sarà”, ma verso “ciò che sarà *stato*”. Gli stessi sfondi paesaggistici dei nostri Giorgione e Tiziano, non trovando più una corrispondenza nella realtà geografica che siamo costretti ad abitare, hanno assunto un'evidenza fantascientifica. Anche la poesia partecipa di questo proliferare di contraddizioni cui si è ridotta la nostra più vera realtà, e di cui si è cercato di rendere conto nel quadro appena delineato. L'*ubi consistam* della poesia si è ridotto alla verifica della propria futilità, oggi che lo stesso nome di “natura” è divenuto un relitto fonico privo di senso, avendo perduto la possibilità storica di riferirsi a una realtà pur minimamente adeguata alla *nobilitas* del suo significato – cui, del resto, si ostina caparbiamente ad alludere. Ma, nel medesimo tempo, la poesia si trova ad essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole *ex novo*, le pur esilissime connessioni vitali tra un “passato remotissimo” e l'odierno “futuro anteriore” di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi nemmeno in grado di spiegarsene la ragione. Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il “luogo” di un insediamento autenticamente “umano”, mantenendo vivo il ricordo di un “tempo” proiettato verso il “futuro semplice” –

²⁰ Sulla raccolta in questa chiave, si veda Angela Borghesi, *Fiori di faglia. «Meteo» di Andrea Zanzotto*, «Strumenti critici», 1, 2016, pp. 83-100. Per il tema naturale nel complesso dell'opera zanzottiana, si veda Andrea Cortellesa, *Zanzotto. Il canto della terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

banale forse, ma necessario – della speranza.²¹

Per rendere quest'inversione e garantire una funzione ecologica alla poesia, è necessario che l'espressione sia straniata e altrettanto paradossale. Di qui anche una delle ragioni alla base dell'oltranza stilistica e verbale della poesia zanzottiana; le tracce allusive di un passato armonico (la tradizione incarnata dalla forma, dai riferimenti a Petrarca o al Casa) sono un tentativo di esorcismo verbale di fronte a un'apocalissi culturale che è anche un'apocalissi ecologica. L'ibridazione natura/tecnica trova un correlativo nelle disarticolazioni artificiali del linguaggio, che si configura come 'paesaggio' verbale; l'ecologia della lingua zanzottiana resta infatti uno dei punti più avanzati nella relazione poesia/ecologia che qui stiamo cercando di delineare.

Tra i poeti della generazione a cavallo tra il Novecento e la contemporaneità, quello a cui è più intrinseco il tema della natura turbata è Fabio Pusterla; le sue poesie, specialmente quelle delle prime raccolte, hanno spesso come sfondo una natura colta con uno sguardo che non indugia romanticamente sul paesaggio, ma che si concentra sulla materia geologica, la pietra, la torba (si sente forse anche l'eco di un altro grande poeta-naturalista come Seamus Heaney):

Eccomi qua nel buio
ed è lontano
il trotto dei cavalli, il passaggio
di corpi e luci e sagome sull'acqua.
Lontano il fuoco, le voci.
Eccomi nella torba.

O forse dovrei dire
che io sono il lontano
trottare dei cavalli, io il passaggio
di umani nella neve, di barche traballanti sulle onde.
Ciò che resta del fuoco, delle voci.
Goccia nella caverna, muschio
sopra la roccia. Traccia, graffito,
immagine slavata.²²

Una natura, insomma, non consolatrice, ma partecipe dell'inquietante vicenda umana. Nei versi di Pusterla, i relitti del degrado tecnologico galleggiano come estremi residui di una civiltà ridotta ai suoi minimi elementi, in cui la presenza umana compare accidentalmente sullo sfondo, come nel primo dei *Due paesaggi di Concessione all'inverno*:

Le acque della pianura
si smistano in intrichi di canali;

²¹ *Sarà (stata) natura?* (2006), in Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 152-153.

²² «Eccomi qua nel buio», da Fabio Pusterla, *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989.

sul fondo si immaginano gibbosità,
 protuberanze melmose, rifiuti solidi.
 Appena invece sommersi, o galleggianti,
 fluttuano ciuffi d'alghe,
 copertoni nerastri,
 resti odorosi di incerta provenienza
 (oscuro è il viaggio delle inutili cose:
 alcune arriveranno agli estuari
 ad ingombrare spiagge, intralciare bagnanti;
 s'incaglieranno, altre, nelle chiuse
 pescate forse da pescatori ignari).
 Fra canale e canale stanno i campi
 popolati di ranocchie rospi e topi. (vv. 1-15)²³

Origine remota e disastro incombente si conciliano, figure di una 'terrestrità' che s'inscrive in quell'immaginario del tempo profondo che caratterizza l'Antropocene. La crisi climatica e la proiezione dell'umano nella dimensione del postumano sono temi che ricorrono con frequenza nella poesia internazionale. Come spiega David Farrier, la poesia può essere una forma ideale per esprimere la relazione tra un soggetto e gli elementi che lo circondano attraverso spazi multipli e piani temporali incrociati (proprio perché la lirica non ha bisogno di costruire un'architettura discorsivo-narrativa).²⁴ Lo confermano gli esempi di autrici come Margaret Atwood,²⁵ Marion Poschmann,²⁶ Helen Moore;²⁷ particolarmente rilevante è l'esempio di una raccolta dell'autrice americana, Premio Pulitzer, Jorie Graham: *fast*.²⁸ «Sono umana io chi / lo sa» si chiede Graham in una delle prime poesie del libro. Nel prendere la parola, l' 'io' mette qui subito in dubbio la propria unicità, condividendo il suo ruolo anche con il non umano: gli oceani, le piante, la materia. Questa relazione è in realtà una continua *transizione* o *trasmissione* (due parole-chiave del libro), che non riguarda solo l'esistenza dell'individuo ma anche l'oltrevita della materia. Nell'esprimere quel divenire *veloce* (questo uno dei significati del titolo), Graham conta sulle forme sintetiche cui ha accesso la lirica, rappresentando condizioni e passaggi, anche attraverso i segni sulla pagina, come le frecce e i trattini che sostituiscono spesso la punteggiatura:

Pesca a strascico in fondo al mare

Le lame come gigli ruotano veloci per vederti tutto—blu acciaio poi rosso
 dove affonda la ferita—la tua ferita—non ti vogliono conoscere ti vogliono
 avere—no—non avere—vogliamo tutti vivere fino alla fine—sono umana io—chi
 lo sa—solo perché ho questo modo di trasmettere—chiamiamola voce—una minaccia—

²³ In Fabio Pusterla, *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985.

²⁴ David Farrier, *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.

²⁵ Cfr. Margaret Atwood, *Brevi scene di lupi. Poesie scelte (1966-2020)*, trad. it. di Renata Morresi, Milano, Ponte alle Grazie, 2020.

²⁶ Cfr. Marion Poschmann, *Paesaggi in prestito*, trad. it. di Paola Del Zoppo, Bracciano (Roma), Del Vecchio editore, 2020.

²⁷ Cfr. Helen Moore, *Ecozoa*, East Meon (UK), Permanent Publications, 2015.

²⁸ Jorie Graham, *fast*, trad. it. di Antonella Francini, Milano, Garzanti, 2019.

condivisa–le reti pelagiche a mezz’acqua si ergono come muri intorno a noi–vengono da lontano dove sembrano solo lontananza–lontananza che s’avvicina–ascoltala–eliminando lo sfondo–tutto in primo piano–tu dentro–l’unico piano–neppure la punizione–reti a strascico pesca scartata veleno reti fantasma–la spirale dell’ascolto lungo il fondo–reti appesantite di zavorra–rastrellano il fondo in cerca di nulla–indiscriminatamente–non vuoi nulla di speciale–vuoi soltanto–vuoi soltanto chiudere la terza dimensione–avere qualcosa che è tutto–diventa tutto–nella indiscriminazione–scarto che giunge al 90% del pescato–sono io–l’habitat pestato e schiacciato–rete del tuo ascoltare e del mio parlare non sappiamo più distinguerle–atmosfera torbida fra noi–nessun posto per nascondersi–nessun posto per riposare–hai bisogno di riposo–c’è la natura è il riposo–ciò che non è caccia è illustrazione–non sei in regola, no?–quando sondi le mie immense profondità–2000 metri e più–benché il buio totale mi circonda–benché io sia al mio posto sotto pressione–con le mie centinaia di specie–detriti–in condizioni estreme–i pesci d’acqua profonda crescono molto lentamente–molto–la loro lunga speranza di vita–tarda età riproduttiva–così particolarmente vulnerabili–arriva sul fondo sopra le montagne sottomarine–raschia i ripidi declivi–lo scarto cos’è–mirando un bersaglio sbagliato–sbagliata la misura–non mangiabile–non ha mercato–vietato–in via d’estinzione–come gli uccelli–davvero tanto a volte–manca spazio sulla barca–milioni di tonnellate restituite morte o ferite–le cicatrici sul fondale–la bocca grande come un campo da football–e se laggiù non c’è nessuno però ci sono reti fantasma–reti abbandonate nel mare continuano a pescare nei secoli–mammiferi pesci crostacei–moriamo di sfinito o soffocamento–i materiali sintetici vivono per sempre

3. *Livello enunciativo-testuale: poesia come ecosistema*

La domanda sullo statuto dell’io posta all’inizio della poesia di Graham anticipa già le questioni di portata enunciativa e testuale che verranno poste in quest’ultimo paragrafo.

La prima di tali questioni riguarda appunto il genere testuale: la metafora del terzo paesaggio può valere infatti anche rispetto alla forma del testo, che tende a manifestare una spiccata tendenza all’ibridazione o a privilegiare un’opzione prosastica (per quanto questa opzione, naturalmente, non implichi la volontà di innalzare una barriera, e vada sempre interpretata in base all’inquadramento pragmatico, alla auto-rappresentazione dell’autore, alla collocazione nella sede editoriale). Un caso significativo è offerto dal recente *Geografie* di Antonella Anedda,²⁹ che trova nella dimensione ecologica e biologica il suo orizzonte tematico, come mostrano questi estratti:

Tiktaalik. Scavando fossili. Trovando sé stessi

Il racconto della scoperta di un pesce fossile con il cranio piatto da parte di un paleontologo americano può trasformare la strettoia delle ore mattutine, le forche dei ricordi in cui ci odiamo, in un orizzonte. I fossili ci rivelano la grande invasione della terra da parte dei pesci, la trasformazione del respiro, la formazione del

²⁹ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021.

collo, dei gomiti, la modificazione della coda. Basta pensarsi come un pesce andando indietro fino all'acqua da cui siamo usciti e la morte smette di preoccupare. Strati e strati, rocce piene di conchiglie, erbe marine, sollevati da ogni idea di creazione, castigo, premio, intenzione. Solo condizioni atmosferiche e desideri o, perlomeno, tensioni. Deserti: Groenlandia, Gobi, Sahara e piccoli animali striscianti. Il nostro pesce interiore ora si muove soltanto nel passato, acque non persone diverse, diversi accessi, diversi fondali ora morbidi, ora affilati. [...]

Topografia

Il grande piacere che deriva dalla lettura delle descrizioni geografiche sta nel loro linguaggio oggettivo e privo di pathos, la precisione scontata, vengono disattivati tutti quei dispositivi emotivi che ci farebbero allontanare appunto dalla soddisfazione dello sguardo. L'informazione si traduce immediatamente in esperienza. [...]

Pangolini

«The gentle pangolin, moving quietly.»

Marianne Moore

Il virus si è diffuso rapidamente dalla Cina al mondo. I sintomi sono febbre, soffocamento, morte. Sembra che la causa sia dovuta a un salto di specie, un pipistrello ha infettato un serpente, il serpente, tagliato, cucinato, è stato mangiato da qualcuno forse più debole, forse no. [...]

Il pangolino si muove con metodo e con il ritmo adatto alla sua vita, esegue una lenta danza. È una proiezione della nostra ricerca di grazia, si muove colpito, frustato dal crepuscolo come il mandorlo sotto il cielo di aprile. Le scaglie del pangolino ripetono la pietra delle antiche cattedrali, il suo muso richiama la proboscide e si ritrova nei bestiari medievali. Le scaglie sono la sua corazza e la corazza il modo in cui sopravvive dal tramonto all'alba.

In un libro a dominante prosastica, emergono anche elementi lirici (enfaticizzati da fattori esterni al testo, come la collocazione editoriale in una collana di poesia e la stessa identità autoriale di Anedda) che interagiscono con la componente saggistico-riflessiva. In questa forma di saggismo lirico, il tema naturalistico agisce come un attivatore referenziale; la sua presenza può avere almeno due spiegazioni: la prima dipende dalla qualità stessa dell'ecologia come struttura di relazione, come prospettiva che individua connessioni di causalità complessa, la cui illustrazione giustifica una postura saggistico-didascalica; la seconda si lega all'interesse ecologico come requisito di un'autorappresentazione intellettuale, che a sua volta può suggerire l'opzione per un discorso d'eccezione rispetto agli standard formali e tematici, dal cui superamento o ibridazione l'autore ricava l'energia da imprimere ai suoi significati e progetti, sul piano della poetica ed eventualmente dell'impegno. Lo statuto autoriale esce rafforzato proprio dalla rottura del consueto legame autore/enunciatore; la conferma della sua funzione (e del suo prestigio) può venire proprio dalla de-individuazione dell'io e dalla costituzione di una struttura testuale intenzionalmente priva di una progressione di senso. Una forma, cioè, che elude l'assetto del canzoniere e che non delinea la storia di un'anima, per effetto di una sorta di ecologia dell'enunciazione che esclude tanto il lirismo immediato, autoreferenziale, quanto lo scialo di oggettività.

Proprio lo statuto dell'enunciazione è il secondo dei punti da toccare in questa parte finale. Due sono le modalità principali attraverso cui tale statuto può

problematicamente reagire con il tema ecologico della relazione con l'altro. La prima modalità coincide con un procedimento straniante, come quello attuato da Louise Glück in *L'iris selvatico* (il componimento che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1992):³⁰

Alla fine del mio soffrire
c'era una porta.
Sentimi bene: ciò che chiami morte
lo ricordo.
Sopra, rumori, rami di pino smossi.
Poi niente. Il sole debole
tremolava sulla superficie secca.
È terribile sopravvivere
come coscienza
sepolta nella terra scura.
Poi finì: ciò che temi, essere
un'anima e non poter
parlare, finì a un tratto, la terra rigida
un poco curvandosi. E quel che mi parve
uccelli sfreccianti in cespugli bassi.

Tu che non ricordi
passaggio dall'altro mondo
ti dico che seppi parlare di nuovo: tutto ciò
che ritorna dall'oblio ritorna
per trovare una voce:
dal centro della mia vita venne
una grande fontana, ombre blu
profondo su acqua di mare azzurra.

La seconda modalità si attua attraverso quelle forme di spersonalizzazione e de-individuazione a cui si accennava. Tra i libri recenti che rappresentano queste categorie, *Noi* di Alessandro Broggi è uno di quelli che esprimono la maggiore consapevolezza teorica: «Dà ora forma alla nostra vita sociale e concettuale una copertura arborea relativamente fitta, ma potremmo anche accorgerci che percepiamo il paesaggio come un continuum, visibile ai nostri occhi e comprensibile con le nostre menti, perché e nella misura in cui vediamo e intendiamo solamente la nostra scala di aderenza, solo dal nostro punto di vista, il resto rimane inavvertito».³¹ Tra le istanze del libro di Broggi c'è la necessità di percepirsi in una relazione 'orizzontale', non solo verticale e gerarchica, con l'ambiente naturale e con l'ambiente sociale, di cui spesso la natura è stata considerata – da scrittori e poeti – come un'allegoria, un rispecchiamento:

29

[...] Apparteniamo a un sistema vivente in costante scorrimento, i nostri corpi non sono diversi, sono uguali. Tutti i rami sono lo stesso albero, ognuno è tutti. Tutti i rami sono lo stesso albero, ognuno è tutti: lo stesso

³⁰ Louise Glück, *L'iris selvatico*, trad. it. di Massimo Bacigalupo, Milano, il Saggiatore, 2020.

³¹ Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic edizioni, 2021, p. 17.

brodo proteico, il medesimo scoppio di energia iniziale. Liberandoci per sempre dalla separatezza siamo stabilmente a contatto con lo spazio in cui ci troviamo, diventiamo l'altro. E cosa succede adesso? [...]

64

[...] Magari le volte che avremo visitato tutti i possibili habitat integrandoci tra le specie, e in risonanza con essi avremo tentato di dissolvere la grande illusione separatrice in cui viviamo; la volta che saremo fuggiti al di là di un mare primordiale. Oppure saliti sul cono di un vulcano estinto per poi approntare nuovi arnesi e armi da preda ignari delle ripercussioni. [...]

Oltre e insieme a questo, c'è anche una componente metatestuale: il testo, il libro come 'ecosistema', che accoglie le espressioni di voci plurime, in un amalgama relazionale. «Il dettato di *Noi* – scrive Broggi nella Nota finale – è quasi interamente costruito come una sottile fitta trama di microprelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza: frasi letterali o variate, sintagmi e costruzioni mai segnalati nel corpo del testo. Chi scrive è convinto, con Borges, che “la lingua è un sistema di citazioni”, che non esista un linguaggio privato e che l'ego, in definitiva, non sia che un epifenomeno, se non un'illusione».³² Il motivo della relazione ecologica funziona come meta-referente, da un lato rispetto ai 'paesaggi cognitivi' che sembrano l'oggetto profondo dell'indagine poetica di Broggi; dall'altro lato, rispetto alla ricerca di disidentificazione e 'disinnesco' della soggettività, che sono elementi cruciali delle poetiche non assertive. Alcuni autori e testi che abbiamo letto condividono con queste poetiche elementi, come l'indebolimento della differenza tra testo letterario e non letterario, l'ibridazione delle forme, la presenza di segnali metatestuali quale la stilizzazione di elementi tipografici.

«C'era l'ecologia direttamente, anzi proprio l'ecosistema»: è una citazione da *Avanti ma non solo*, in *La gente non sa cosa si perde* di Marco Giovenale.³³ Proprio l'ecosistema è ciò che si è cercato qui non solo di descrivere ma di portare alla luce, nella diversità delle 'specie' poetiche che lo abitano ma anche nella possibilità di riconoscere delle corrispondenze che permettano di leggere sotto una nuova luce sia la contemporaneità poetica.

³² Ivi, p. 109.

³³ Roma, Tic edizioni, 2021.

Giuseppe Langella

La vocazione civile del Realismo Terminale

La corrente poetica del Realismo Terminale si prefigge di descrivere e interpretare quegli aspetti del divenire storico-sociale che maggiormente caratterizzano la nostra epoca; vuol essere il rispecchiamento dinamico e critico e la traduzione coerente, sul piano estetico delle forme, del mondo del terzo millennio. Tra i due poli opposti dell'autonomia e dell'eteronomia dell'arte, i realisti terminali stanno nettamente dalla parte dell'eteronomia, consapevoli di trovarsi in una fase cruciale del divenire storico, per certi versi drammatica e risolutiva, appunto "terminale", nella quale non è possibile tacere né chiudersi nel proprio io. Per questo assumono, provocatoriamente, la parte antipatica dei profeti di sventure, intervenendo in particolare, oltre che sugli episodi sintomatici e nevralgici della cronaca, su temi sensibili inerenti all'ambiente, allo sviluppo tecnologico, al sistema delle comunicazioni e dei social, ai flussi migratori, agli stili di vita, all'economia e alle politiche mondiali.

The poetic movement of the Terminal Realism aims at describing and interpreting such aspects of the historical and social change that mostly affect our age; it intends to be the dynamic and critical mirror and the consistent translation, on the aesthetic plan of the forms, of the world of the third millennium. Between the two opposite poles of autonomy and heteronomy of art, the poets of the Terminal Realism are definitely on the side of heteronomy, fully conscious of being in a crucial phase of the historical becoming, in some ways dramatic and decisive, "terminal" precisely, where it is impossible to keep silent nor to retire into oneself. That's why they provocatively undertake the unpleasant part of the prophets of doom, intervening particularly, besides the symptomatic and crucial episodes of the news, in sensitive themes regarding the environment, the technological development, the media and social, the migration flows, the styles of living, the economy and the global politics.

Nel 2010 Guido Oldani pubblicò per Mursia uno scritto intitolato *Il Realismo Terminale*.¹ Da quel *pamphlet* prese l'abbrivo il movimento poetico (ma anche, più estensivamente, letterario e artistico) che si sarebbe ufficialmente costituito, dopo diverse occasioni d'incontro, di approfondimento e di discussione, il 10 maggio 2014 al Salone del Libro di Torino, col lancio del cosiddetto "manifesto breve", a firma dello stesso Oldani, di Elena Salibra e del sottoscritto.²

A leggere quei due documenti fondativi, come poi la mia introduzione all'antologia *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*³ e quella di Daniele Maria Pegorari all'*Occhio di vetro. Racconti del Realismo terminale*,⁴ nonché, recentissimo, un altro

¹ G. Oldani, *Il realismo terminale*, Milano, Mursia, 2010.

² Tale manifesto, intitolato *A testa in giù*, si può leggere, ora, nell'antologia del Realismo Terminale: G. Langella (a cura di), *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*, Milano, Mursia, 2017, pp. 21-22.

³ G. Langella, *Introduzione a Luci di posizione* cit., pp. 5-19.

⁴ D.M. Pegorari, *Angeli delle scorie. Narrazioni urbane per il XXI secolo*, in Idem (a cura di), *L'occhio di vetro. Racconti del Realismo terminale*, Milano, Mursia, 2020, pp. 5-33.

intervento di Oldani, *Dopo l'Occidente*⁵, si coglie subito la vocazione civile di questa poetica. Basterebbe vedere com'è concepito il “manifesto breve”: i primi quattro articoli di questo esalogo investono questioni di pertinenza squisitamente urbanistica, sociologica, antropologica e gnoseologica; e gli ultimi due, che entrano nel merito delle soluzioni espressive, riportano comunque la grammatica e la retorica del Realismo Terminale ai punti cardinali enunciati precedentemente. Insomma, la poetica del Realismo Terminale discende manifestamente da una visione del mondo, è la traduzione coerente, sul piano estetico delle forme, dell'analisi delle trasformazioni epocali verificatesi all'altezza, grosso modo, della svolta millenaria. In ciò, sia chiaro, non c'è alcuna subordinazione della dimensione estetica ai presupposti ideologici, perché tutto si gioca, alla fine, nella ricerca di un linguaggio; ma di un linguaggio, aggiungo, che vuole catturare, nella sua stessa morfologia, la coscienza avanzata del nostro tempo. Si potrebbe parlare, volendo, di “omologia strutturale”, prendendo in prestito la formula da Lucien Goldmann.⁶ In questo senso, e fatto salvo il loro impegno rigoroso sul terreno dello specifico letterario, tra i due opposti dell'“autonomia” e dell'“eteronomia dell'arte”,⁷ i realisti terminali stanno nettamente dalla parte dell'“eteronomia”, qualificandosi intenzionalmente come interpreti della civiltà globalizzata degli anni Duemila.

Ma, per venire al punto, cos'è successo di così nevralgico intorno al passaggio di millennio, da giustificare la nascita di un movimento che proprio in quel passaggio trova la ragione prima e cogente del suo esistere? Al terrorismo, agli attentati, alle stragi, noi italiani – duole ricordarlo – eravamo abituati da un pezzo; tuttavia, quando assistemmo, sgomenti, all'attacco, spettacolare, alle Torri Gemelle – era l'11 settembre del 2001 – comprendemmo che un mondo intero, con esse, era collassato. Altro che *La fine della storia* ipotizzata da Fukujama⁸ sull'entusiasmo della caduta del muro di Berlino e della dissoluzione dell'Unione Sovietica! La storia si ripigliava la ribalta, all'insegna di una guerra di civiltà che si annunciava, oltre tutto, completamente asimmetrica e anticonvenzionale, nei modi e negli obiettivi. Ma se l'attentato alle Torri Gemelle poté avere un impatto così devastante, fu grazie alla copertura mediatica dell'evento, trasmesso in diretta dalle televisioni di mezzo mondo.⁹ Chi ancora dubitava che il nostro pianeta stesse assumendo le caratteristiche del “villaggio globale” profetizzato da Marshall McLuhan,¹⁰ era servito. Del resto, proprio la rete delle comunicazioni ha avuto, nel compiersi di questo processo, un ruolo determinante. Con gli anni Duemila entriamo nell'era di internet e dei social, delle fibre ottiche e delle trasmissioni satellitari. Il web è diventato, in poco tempo, il

⁵ G. Oldani, *Dopo l'Occidente. Lettera al Realismo Terminale*, Milano, Mursia, 2021.

⁶ L. Goldmann, *Introduzione ai problemi di una sociologia del romanzo*, in Idem, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967, pp. 11-33.

⁷ Per richiamare un celebre saggio: L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁸ F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

⁹ M.J. Mondzain, *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri Gemelle all'Isis*, Bologna, EDB, 2017.

¹⁰ M. McLuhan, *Dal cliché all'archetipo: l'uomo tecnologico nel villaggio globale*, Milano, SugarCo, 1987.

tessuto connettivo che collega e avvolge la vita di miliardi di persone sul pianeta, il liquido amniotico entro cui sta prendendo forma l'uomo del terzo millennio.¹¹ Peraltro, la crescita esponenziale delle comunicazioni è solo un aspetto dello sviluppo tecnologico che sta cambiando radicalmente i nostri costumi di vita. Assolutamente centrale, nella visione e nella poetica del Realismo Terminale, è il rapporto con gli oggetti, e specialmente con gli oggetti tecnologici, che sono diventati i nostri "servi padroni".¹² Anche le operazioni più semplici e comuni che compiamo in automatico, a casa o per strada, in macchina piuttosto che a uno sportello bancomat, in villeggiatura non meno che in ufficio, prevedono, ormai, l'impiego sistematico di tecnologia. Gli innumerevoli utensili, sempre più sofisticati, che noi stessi ci siamo fabbricati per comodità, sono diventati le protesi e i canali con cui ci muoviamo nello spazio ed entriamo in contatto con uomini e cose. La ricerca condotta, di recente, dall'Istituto israeliano Weizmann per le scienze sulla moltiplicazione dei manufatti conferma che le cose prodotte dall'uomo (costruzioni, edifici, strade, fabbriche, depositi e soprattutto oggetti) sono ormai più numerose, più estese e più pesanti di quelle prodotte dalla natura (animali e vegetali).¹³

E qui veniamo a un aspetto decisivo: i mutamenti in atto su scala planetaria stanno modificando, come mai era successo in maniera tanto radicale, la percezione stessa della realtà. Siamo testimoni, cioè, non solo di un'impressionante metamorfosi dell'ambiente che fa da cornice agli atti della nostra esistenza, ma anche, e più in radice, di una basilare alterazione dell'esperienza del mondo, provocata dall'habitat artificiale e dagli strumenti, materiali e virtuali, con cui interagiamo con l'esterno.¹⁴ Ci siamo talmente allontanati dallo stato di natura, da non saperci più adattare a condizioni di vita prive della capillare assistenza dei *comfort*. La natura, che una volta copriva letteralmente la Terra, soffocata dal progresso, vampirizzata e sfigurata dallo sfruttamento economico, spinta ai margini delle città tentacolari, confinata, nel migliore dei casi, in qualche residua riserva indiana come una specie protetta in via di estinzione, non è più un punto di riferimento per l'uomo contemporaneo, né il suo termine di paragone. Non per nulla, giusto a partire dal 2000 abbiamo imparato a definire col termine "antropocene" l'epoca geologica attuale, frutto di un'azione talmente massiva dell'uomo sull'ambiente, da cambiare letteralmente la faccia della Terra.¹⁵

Le conseguenze, sul piano conoscitivo, sono di portata epocale, perché, totalmente immerso in un ambiente artefatto, per la prima volta da quando abita sulla Terra

¹¹ Cfr. G. Valentini, *Media village. L'informazione nell'era di internet*, Roma, Donzelli, 2000; e G. Granieri, *Umanità accresciuta. Come la tecnologia ci sta cambiando*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹² G. Langella, *I servi padroni. La tirannia degli oggetti nella civiltà tecnologica*, in «La Modernità Letteraria», VII (2014), 7, pp. 27-52, specialmente pp. 49-51.

¹³ E. Elhacham, L. Ben-Uri, J. Grozovski, Y.M. Bar-On, R. Milo, *Global human-made mass exceeds all living biomass*, in «Nature», 588 (2020), pp. 442-444.

¹⁴ Cfr., su questo, S. Minarelli, *Il realismo terminale nell'immaginario collettivo*, in «Soglie», XX (2018), 1, pp. 32-35.

¹⁵ Cfr. P. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Milano, Mondadori, 2005; F. Lai, *Antropocene. Per un'antropologia dei mutamenti socioambientali*, Firenze, Edipress, 2020; E. Padoa Schioppa, *Antropocene: una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, Il Mulino, 2021.

l'uomo contemporaneo è diventato autoreferenziale: la sua esperienza del mondo non passa più attraverso la natura, ma è essenzialmente contatto con gli oggetti. Cambia, così, col sistema di riferimento, il paradigma della conoscenza, da cui la natura viene totalmente esclusa. Deriva precisamente da questa constatazione il conio della “similitudine rovesciata”, vero marchio di fabbrica del Realismo Terminale.¹⁶

All'opposto della “similitudine naturale”, che ha sempre assunto la natura quale termine di paragone per descrivere una determinata realtà umana o meccanica, la “similitudine rovesciata”, per comprendere ciò che esiste o che accade, attinge al mondo che noi stessi abbiamo creato. Essa è perciò la forma retorica che sancisce il primato della realtà artificiale nell'esperienza attuale del mondo.

Il Realismo Terminale, dunque, si prefigge di descrivere e interpretare quegli aspetti del divenire storico-sociale che maggiormente caratterizzano la nostra epoca, tanto da poter essere additati come i suoi esiti più tipici e rappresentativi. Ai temi fin qui accennati bisogna aggiungere la concentrazione demografica nelle megalopoli. Il primo paragrafo del *Manifesto breve* recita testualmente: «La Terra è in piena pandemia abitativa: il genere umano si sta ammassando in immense megalopoli, le “città continue” di calviniana memoria, contenitori post-umani, senza storia e senza volto».¹⁷ L'esodo dalle aree depresse, dalle periferie del mondo, o dai luoghi invivibili della guerra e delle persecuzioni etniche, verso i Paesi della modernità e del benessere, della pace e della democrazia, in atto, su scala ridotta, fin dalla rivoluzione industriale, ha assunto negli ultimi decenni proporzioni bibliche; con tutto quel che ne consegue in termini di integrazione o conflittualità sociale e di preservazione o ibridazione di lingue, culture, costumi e religioni. I demografi hanno calcolato che intorno al 2000, per effetto di questa inarrestabile migrazione, più di metà della popolazione mondiale già risiedeva nei grandi agglomerati urbani e il fenomeno si è andato ulteriormente amplificando.¹⁸

Condividendo la preoccupazione di quanti paventano, come effetto convergente di tutti questi fattori, l'ottundimento delle coscienze e lo scivolamento verso una civiltà post-umana,¹⁹ i poeti del Realismo Terminale assumono, provocatoriamente, la parte antipatica dei profeti di sventure, ma per risvegliare nella gente almeno il dubbio che il mondo d'oggi non sia l'unico mondo possibile, né che sia il migliore dei mondi possibili, né che sia imm modificabile. Per questo adoperano nei loro testi l'arma tagliente dell'ironia, nutrendo la residua speranza che l'uomo, deriso, si ravveda. Pur senza prosopopee, trionfalismi o aure sciamaniche, essi sono tornati a investire sulla poesia, dopo la grande depressione novecentesca:²⁰ perché non è sempre vero che la poesia resta inascoltata. È un'arte povera, d'accordo, che si affida al solo, spoglio,

¹⁶ G. Oldani, *Il Realismo Terminale* cit., p. 16.

¹⁷ G. Oldani, G. Langella, E. Salibra, *A testa in giù* cit., p. 21.

¹⁸ M. Facchini, *La trappola delle megalopoli e le prove di resistenza ecologista*, in «Altresconomia», 226 (2020), reperibile anche in rete in *open access*.

¹⁹ Cfr. R. Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009; e L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2017.

²⁰ A. Anelli, *Oltre il Novecento. Guido Oldani e il realismo terminale*, Voghera, Ticinum Editore, 2016.

veicolo della parola fra gli effetti speciali di una civiltà estetica delle immagini e dei suoni; ma può sempre contare sulla forza evocativa e testimoniale di un linguaggio ad alta intensità, tiene il passo, senza fatica e senza alienarsi, della comunicazione mediatica, incalzante e veloce, e ha saputo anche adattarsi ai tempi, trovando il modo e i canali per socializzarsi e diventare performativa. I festival di poesia, i *reading*, i *poetry slam*, richiamano ancora un pubblico numeroso; i social sono pieni di poesie, inedite o attinte dal canone, le iniziative si contano a migliaia. Forse la poesia non è mai stata tanto vitale come oggi: segno che risponde a un bisogno insopprimibile di dare voce all'umano, alle troppe istanze che sono state sacrificate agli idoli del successo e del possesso. Non ci si può nascondere, perciò, dietro l'alibi della supposta irrilevanza della poesia nella moderna società di massa: la poesia si condanna a rimanere inascoltata solo quando si chiude a riccio in se stessa o quando non ha più nulla d'importante da dire. C'è un tempo per parlare e un tempo per tacere, diceva il vecchio Qohelet: questo, non c'è dubbio, è un tempo cruciale, per certi versi drammatico e risolutivo, "terminale". Quindi, non si può restare alla finestra, a guardare. Ai poeti è richiesto un rinnovato impegno civile. Scrivevo, a questo proposito, all'inizio della mia Introduzione all'antologia *Luci di posizione*:

Ogni nostro atto è calato in un tempo e in un luogo. [...] La poesia non può prescindere da questa dimensione comune dell'esperienza. [...] Nella repubblica delle lettere, naturalmente, ognuno è libero di fare quel che crede, e quindi anche di scegliersi il tempo e il luogo che più gli aggrada. Non è obbligatorio far coincidere l'*hic et nunc* della propria esperienza reale di vita con il proprio immaginario poetico. [...] Estraniarsi dalla realtà in cui abbiamo avuto in sorte di vivere equivale, però, a una resa incondizionata, a una rinuncia in partenza, in nome di una purezza infeconda, a esercitare una qualsiasi funzione civile. Baudelaire, con la sua celebre "perdita d'aureola", aveva suggerito, in verità, un'altra direzione. [...] Bisogna avere il coraggio di guardarsi intorno. [...] Non siamo monadi, esistere è essere in situazione, ogni nostro vissuto si genera a contatto col mondo, per simpatia o per attrito. [...] Se aspiriamo a una testimonianza che arpioni la storia e incida sui processi antropologici e sui costumi sociali, dobbiamo inevitabilmente alzare il tiro e diventare gli specchi ustori del mondo in cui viviamo.²¹

Ecco: il nostro movimento ha deciso di scommettere su una poesia che si faccia, per dirla con Lukács,²² rispecchiamento dinamico e critico del mondo del terzo millennio: dinamico, perché mira a descrivere le trasformazioni epocali in atto; critico, perché le stigmatizza, ponendone in evidenza i risvolti negativi o problematici. Qualcuno avrà, magari, da eccepire sul rilancio, da parte nostra, di una categoria estetica, come quella del "realismo", messa più volte in discussione nel secolo scorso: ma nessun soggettivismo filosofico, nessuna crisi epistemologica, nessuna ermeneutica, nessun decostruzionismo, nessuna deriva postmoderna, potranno mai persuaderci né che la realtà al di fuori di noi non esiste, né che non abbia senso occuparsene, per comprenderla e per tentare di correggerla. Del resto, da qualche anno siamo in buona

²¹ G. Langella, *Introduzione a Luci di posizione* cit., pp. 5-7.

²² G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.

compagnia: si pensi soltanto al *Manifesto del nuovo realismo* di Maurizio Ferraris, uscito nel 2012, e al vasto dibattito che ha suscitato in ambito filosofico.²³

I poeti del Realismo Terminale stanno portando avanti un'azione congiunta tanto sul piano strutturale, intervenendo su temi sensibili inerenti all'ambiente, ai flussi migratori, agli stili di vita, all'economia e alle politiche mondiali, quanto sul piano congiunturale, mediante un tallonamento stretto dei fatti di cronaca. Ed è significativo che spesso, senza nulla togliere alla personalità e alla sensibilità di ciascuno, essi si muovano in gruppo, per dare alla loro testimonianza il vigore e il risalto di una battaglia civile, come mostra in tutta evidenza *Il gommone forato*,²⁴ l'antologia appena uscita per Puntoacapo, che raccoglie tre anni di impegno comune.

²³ M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

²⁴ Tania Di Malta (a cura di), *Il gommone forato. La poesia civile del Realismo Terminale*, Pasturana (Alessandria), Puntoacapo, 2022.

Paolo Sordi

La “società piattaforma” è un Inferno Una riscrittura dantesca al tempo dei social media

Premettendo una riflessione sul concetto di “società piattaforma” e sull’influenza che le tecnologie e i dispositivi di comunicazione esercitano sull’ordinamento della vita individuale e sociale, il contributo analizza la *Digital Commedia*, progetto di narrazione transmediale dell’Università LUMSA che si inserisce in una oramai lunga tradizione di riletture audiovisive dantesche. Adattamento della cantica dell’Inferno al medium e al tempo delle social app e della rete, la *Digital Commedia* recupera da una parte l’ipertesto del world wide web come strumento letterario di narrazione, in combinazione con i tool offerti dai social media; dall’altra, riflette metacriticamente sull’architettura sociale programmata dalle piattaforme applicative di Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft, disegnando una mappa di storie, aziende e personaggi che hanno contribuito a rendere la rete digitale uno spazio buio e distopico.

Reflecting on the concept of “platform society” and on the influence that communication technologies and devices exert on individual and social life, the present contribution analyzes the Digital Comedy, a transmedial storytelling project of the LUMSA University which is part of a by now long tradition of Dante's audiovisual reinterpretations. Adaptation of the Inferno from Dante's work to the web and social media, the Digital Comedy recovers on the one hand the hypertext as a literary narrative tool, in combination with the tools offered by social app; on the other, it metacritically reflects on the social architecture programmed by the applications of Google, Apple, Facebook, Amazon and Microsoft, drawing a map of stories, companies and characters that have contributed to making the digital network a doomed and dystopian space.

1.

Nel 2019, la giornalista di Gizmodo Kashmir Hill ha condotto un esperimento: escludere dalla propria vita le più influenti piattaforme tecnologiche esistenti — Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft.¹ In un acronimo diventato l’epitome delle *big tech*, GAFAM. Dopo cinque settimane durante le quali aveva provato a vivere, a turno, senza una delle piattaforme, Hill ha operato la grande rimozione, ovvero boicottare dai suoi dispositivi mobili, fissi e domestici tutti i prodotti di GAFAM. Sono state sei settimane all’inferno, scrive Hill, tradendo per contrasto l’interiorizzazione di (e l’assuefazione a) una condizione paradisiaca coincidente con una data configurazione economica, sociale e tecnologica che diventa configurazione dell’esistenza *tout court*, un’architettura dell’informazione, dei dati, delle merci, delle storie, delle connessioni tra gli individui.

¹ Kashmir Hill, *I Cut the «Big Five» Tech Giants From My Life. It Was Hell*, in «Gizmodo», 2 luglio 2019 [<https://gizmodo.com/i-cut-the-big-five-tech-giants-from-my-life-it-was-hel-1831304194>], consultato il 29/4/2019.

2.

Quando a metà degli anni Ottanta il computer è diventato *personal* e dieci anni dopo si è connesso a internet tramite il world wide web, le tecnologie di rete hanno cessato di essere una mera manifestazione dell'informatica per elevarsi alla dimensione di *status symbol*: uno strumento ideale di autonomia e crescita individuale integrata in uno spazio che rifiuta l'ordinamento e la gerarchia delle strutture sociali consolidate.² Sono gli anni in cui acquisisce legittimità duratura l'associazione mentale tra internet, utopia digitale e libertà, una triangolazione propagandata *in primis* dalla rivista «Wired», fondata da Kevin Kelly insieme a Louis Rossetto e Jane Metcalfe. Come racconta Michael Stevenson ricostruendo la genesi di «HotWired», la costola web di «Wired», il periodico si era dato la missione di raccontare i protagonisti, le persone, le aziende, le idee della «Rivoluzione Digitale», convinta (e convincendo i suoi lettori) che la tecnologia, lontana dalle vecchie strutture produttive appartenenti all'epoca della rivoluzione industriale e alla larga dalla regolamentazione governativa, era *hot and cool*, una forza sovversiva di «liberazione individuale, prosperità economica, progresso sociale e cambiamento culturale»,³ diretta discendente della controcultura californiana degli anni Sessanta e Settanta. È in quello stesso periodo storico, in particolare nella seconda metà degli anni Novanta, quando internet e il world wide web hanno raggiunto una diffusione popolare e mondiale consacrata dalla quotazione in borsa di Netscape nel 1995,⁴ che si svolge una parte importante della storia raccontata da Ben Lerner in *Topeka School*.⁵ Nelle pagine di un romanzo di formazione *sui generis*, l'autore si specchia nel protagonista autofinzionale Adam, studente nel 1997 all'ultimo anno di liceo e campione di dibattito pubblico, una disciplina praticata nelle *high school* americane. Nelle selezioni locali e nazionali, gli studenti si scontrano con le armi del linguaggio in feroci uno contro uno durante i quali 'asfaltare' l'avversario, ridurlo all'impotenza dell'afasia, è l'obiettivo principale. L'asfaltatura, però, si raggiunge non sulla forza degli argomenti e la sostanza del ragionamento, bensì sul bombardamento a tappeto di artifici retorici e sul fuoco di numeri e dati, scagliati con una reattività linguistica fuori dal comune. Vera e propria preparazione agonistica ai confronti e alle discussioni della vita da adulti, i campionati di oratoria cui partecipa Adam sono la

² Janet Kraynak, *Contemporary Art and the Digitization of Everyday Life*, Oakland, University of California Press, 2020, pp. 6-7.

³ Michael Stevenson, *Rethinking the participatory web: A history of HotWired's "new publishing paradigm," 1994–1997*, in «New Media & Society», 7, 2016, pp. 1331–1346. Wired doveva rappresentare per la cultura di Internet quello che Rolling Stone aveva rappresentato per la cultura della musica rock: non documentare un fenomeno, ma raccontarlo. Per farlo, Rolling Stone aveva annoverato nelle sue pagine scrittori, tra gli altri, come Tom Wolfe e Hunter S. Thompson, autori simbolo di una generazione in sintonia con la controcultura degli anni Sessanta e Settanta; Wired avrebbe assunto scrittori pionieri della cybercultura come Bruce Sterling e William Gibson.

⁴ Kevin Kelly, *We Are the Web*, in «Wired», 1 agosto 2005 [<https://www.wired.com/2005/08/tech/>], consultato il 28/5/2020.

⁵ Ben Lerner, *Topeka School*, trad. it. Martina Testa, Palermo, Sellerio, 2020.

palestra (anche letteralmente, nelle palestre delle scuole svolgendosi) delle arene politiche e televisive soprattutto — prima che arrivassero anche quelle dei blog e di Twitter — arene in cui l'arte della parola è al servizio di un *killer instinct* di solito associato alle competizioni sportive. Adam, che diventerà come Ben un poeta, narra in prima persona, ma alla sua voce e alla sua prospettiva si aggiungono, passandosi il testimone più volte nei capitoli del libro, i suoi genitori, Jonathan e Jane, due psicologi il cui contributo allarga l'inquadratura della storia e allunga all'indietro la linea del tempo, fino alla San Francisco degli anni Sessanta; e un narratore esterno alla storia, cui è affidato il compito di parlare di Darren, un compagno di Adam destinato a simboleggiare la nemesi della scuola di Topeka. Nemesi, perché l'ambiente borghese della cittadina del Kansas fissa un punto di una mappa dalla quale parte un itinerario narrativo che tratteggia, come suggerisce Michele Farina, una riflessione «sulla famiglia e sull'individuo, sull'adolescenza e sulla maturità, sull'America e sul mondo occidentale, sul linguaggio e sulla poesia, sulla memoria e sull'oblio»⁶ e trova un epilogo violento a New York nel 2017, negli Stati Uniti di Donald Trump. Tanti temi, tanti piani di scrittura e di lettura, ma qui interessa sottolineare il percorso di crescita del protagonista: a venti anni da quelle gare individuali, da quelle voci singole dirette le une contro le altre, Adam si ritrova a New York tra un gruppo di manifestanti che occupa gli uffici dell'agenzia governativa incaricata di gestire le frontiere e i flussi di immigrazione. Nella protesta pacifica contro la politica trumpiana e nella voce di uno degli organizzatori amplificata non da un microfono collegato a un impianto audio, ma dalle voci dei partecipanti che rispondono ripetendo le parole in una catena di riverbero naturale, Adam scopre infine di essere parte di «un piccolo discorso pubblico, di un pubblico che lentamente reimparava a parlare, mentre cercavano di asfaltarlo».⁷ Sebbene restino sullo sfondo, nella storia di Lerner la rete e i social media aleggiano come una nuvola, implicita ma visibile e tangibile, fosse solo per l'ambientazione finale nell'America di Trump, candidato presidenziale prima e presidente poi che ha regolato Twitter come straordinario sistema di amplificazione di una propaganda che favorisce un dibattito «semplice, violento e spesso denigrante e disumanizzante».⁸ È una trasformazione, quella prodotta dai mezzi e dagli strumenti di comunicazione digitali, che fa indirettamente capolino nell'invito, questa volta esplicito, che la mamma Jane, in uno dei capitoli del libro riservati alla sua narrazione, rivolge al figlio:

Dal punto di vista dei sistemi familiari, molto è andato perso con la scomparsa dei telefoni fissi. Pensa a quanto spesso — prima dei cellulari, prima della visualizzazione del numero chiamante — da piccolo rispondevi al telefono e dovevi sostenere un dialogo, sia pur breve, con degli zii o delle zie o degli amici di

⁶ Michele Farina, *Un'adolescenza senza fine? "Topeka School" di Ben Lerner*, in «La Balena Bianca», 8 luglio 2020 [<https://www.labalena Bianca.com/2020/07/08/ben-lerner-topeka-school-michele-farina/>], consultato il 20/1/2022.

⁷ B. Lerner, *op. cit.*, p. 372.

⁸ Brian L. Ott, *The age of Twitter: Donald J. Trump and the politics of debasement*, in «Critical Studies in Media Communication», 1, 2017, pp. 59–68.

famiglia. Anche se erano solo cinque secondi di convenevoli. Come stai, a scuola come va, c'è mamma: rappresentava un periodico contatto vocale in tempo reale con una comunità estesa che, grazie alla reiterazione, ne usciva rafforzata. Adesso non parli mai con nessuno a meno che la persona non ti chiami direttamente. [...] penso che sia stato un cambiamento profondo, anche se fra i meno evidenti: forse un giorno dovresti scriverne.⁹

Ora, nella vita quotidiana digitalizzata e connessa dai social media di GAFAM, dove avviene il contatto, il dialogo con una comunità estesa di cui possiamo sentire di essere parte e con la quale immaginare quegli ideali di liberazione individuale, prosperità economica, progresso sociale e cambiamento culturale che la rete sembrava aver promesso?

3.

Forse qualcuno dovrebbe scriverne davvero, come suggerisce Jane ad Adam, qualcuno dovrebbe scrivere di quel giorno in cui Steve Jobs presentò l'iPhone e cambiò per sempre l'interfaccia tra l'uomo e quello che fino ad allora avevamo considerato il dispositivo digitale per eccellenza, il personal computer, sostituendolo con un dispositivo che avrebbe trasformato la natura stessa delle relazioni tra gli uomini. Con lo smartphone di Apple nato il 9 gennaio 2007, prende avvio quel processo di *ubicom* (*ubiquitous computing*) nel quale "ubiquità" diventa sinonimo di "invisibilità", ovvero l'abilità di un dispositivo di essere simultaneamente ovunque senza far pesare la sua presenza. Senza l'ubicom, e senza le interfacce touch degli smartphone, non avremmo la «società piattaforma», ovvero quell'architettura della società contemporanea basata su una programmazione tecnologica delle interazioni tra gli utenti, un ecosistema digitale di piattaforme che modellano le pratiche quotidiane puntando «alla raccolta sistematica, al trattamento algoritmico, alla circolazione e alla monetizzazione dei dati degli utenti stessi».¹⁰

Insieme ai tre elementi tecnologicamente costitutivi della *platform society*, vale a dire: dati, interfacce di programmazione delle applicazioni (API), algoritmi,¹¹ gli smartphone provvedono a chiudere il quarto lato di un quadrato applicativo che richiede esplicitamente e implicitamente agli utenti di generare — e salvare nella memoria dei server dei social media — dati senza soluzione di continuità (un *like*, una fotografia, un itinerario automobilistico...), scambiarli tra applicazioni che prestano servizi a tutti i livelli (siti e app di intrattenimento, vendita e acquisto di beni, servizi turistici...) e processarli come indicatori predittivi di senso per aggiornare in tempo reale la richiesta che dà inizio a un ciclo senza fine di selezione di contenuti, funzioni, pubblicità su misura del singolo utente. Era il sogno di

⁹ B. Lerner, *op.cit.*, pp. 122-123.

¹⁰ José van Dijck, Thomas Poell, Martijn De Waal, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa. Edizione Italiana*, Milano, Guerini Scientifica, 2019, p. 27.

¹¹ *Ivi*, pp. 38-40.

Nicholas Negroponte: una vita digitale ottimisticamente armonizzata e potenziata da bit, metadati, internet, software e media che spingono (*push*) verso il pubblico degli utenti informazioni, prodotti e servizi sulla scorta di una richiesta che non deve essere neanche avanzata.¹² Sono gli algoritmi delle app a scrivere la ricetta e preparare e fornire il piatto già pronto sulla base dei segnali che gli utenti inviano tramite le interazioni nelle piattaforme digitali, bilanciando gli ingredienti in ragione del modello di business e aggiornandoli e sostituendoli in reazione subitanea ai cambiamenti registrati nei comportamenti degli stessi utenti.¹³

Ma se, invece di un sogno, fosse un incubo? Se l'inferno vissuto da Kashmir Hill senza GAFAM fosse l'inferno vissuto *con* GAFAM?

4.

È da questa ultima domanda, nonché da una necessaria resa dei conti con una rivoluzione digitale che si muove dai territori dell'utopia verso quelli della distopia, che parte il concepimento del progetto *Digital Commedia*, una riscrittura della *Commedia* di Dante, e in particolare della cantica dell'Inferno, realizzata dal Dipartimento di Scienze umane dell'Università LUMSA in occasione del settecentesimo anniversario della morte del Sommo Poeta.¹⁴

Mezzi di comunicazione e dispositivi digitali sembrerebbero creare in apparenza una comunità ampia quanto il mondo, uno spazio comune e interconnesso di incontro, ma in realtà ogni messaggio inviato e condiviso e ogni azione compiuta all'interno delle applicazioni internet è processata e impostata dagli algoritmi delle aziende proprietarie di software e hardware per comporre un prodotto culturale o commerciale che è personalizzato su misura del singolo individuo e utente: il mondo che, mediato dalle app e dalle interfacce degli smartphone, si presenta al cittadino globale di Facebook, Google, Instagram o Twitter, in altre parole, non è lo stesso mondo che appare al suo concittadino, che a sua volta ha esperienza di un mondo diverso dell'altro suo concittadino, e così via fino ad arrivare all'ultimo dei quattro miliardi di utenti delle social app. La diversificazione, la personalizzazione estrema (drammatica, potremmo dire) che si riflette nella disponibilità capillare di strumenti di comunicazione a disposizione di ogni singolo utente/cittadino,¹⁵ è un primo, durissimo colpo alla consapevolezza di aderire a una vera comunità, perché offre la consapevolezza contraria, vale a dire la convinzione secondo la quale esiste un mondo appartenente a ciascuno dei membri della comunità in quanto singola,

¹² Nicholas Negroponte, *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, 1995, pp. 169-242. Negroponte parlava al proposito di “un agente che opera per conto vostro” (p. 177).

¹³ José van Dijck, Thomas Poell, Martijn De Waal, *op. cit.*, pp. 90-92.

¹⁴ <https://www.digitalcommedia.it/info/#project>.

¹⁵ Solo in Italia, la presenza di connessioni mobili tramite smartphone (o tablet) tocca oltre settantasette milioni di unità, pari al 128% della popolazione. Cfr. We Are Social, Hootsuite, *Digital 2021 - I dati italiani*, (10 febbraio 2021) [<https://wearesocial.com/it/blog/2021/02/digital-2021-i-dati-italiani>], consultato il 6/9/2021.

individuale entità, separata e originale, oggetto di un trattamento differenziato rispetto a tutti gli altri. È un distanziamento epocale dalla natura dei prodotti culturali dei secoli passati, quando i media, pur di massa, avevano proiettato l'immagine di un villaggio globale piuttosto che quella di una bolla singola.¹⁶ Se è vera la tesi secondo la quale la rivoluzione tipografica di Gutenberg aveva permesso «agli uomini di vedere la propria lingua per la prima volta e di intendere visivamente l'unità nazionale in termini linguistici»,¹⁷ il testo della *Commedia* ne fornisce una riprova, e lo ha fatto da opera enciclopedica che abbraccia tutte le declinazioni del reale, presente e passato, storia e leggenda, concependo, elaborando e raccontando un mondo immateriale, al di là del mondo fisico, e superando i suoi stessi confini nazionali. Da trenta anni a questa parte, un'altra, sconfinata opera enciclopedica si è formata — è stata scritta, letteralmente — davanti ai nostri occhi, mentre l'immaterialità digitale del world wide web si fondeva sempre di più con la fisicità del mondo iperconnesso: quale modello migliore, allora, del viaggio letterario di Dante per riflettere sulla natura e la tipologia di comunità che si proietta dalle tecnologie e dai media, dai processi di testualizzazione e le conseguenti codifiche dei messaggi di un ecosistema di interfacce della comunicazione in grado di influenzare allo stesso modo e allo stesso tempo miliardi di individui e la loro capacità di comprendere il (e intervenire sul) mondo?

La fascinazione per la *Commedia* da parte dei media audiovisivi, di cui il web e la rete costituiscono un'ultima, ibridata frontiera, risale del resto alla nascita e all'affermazione del cinema stesso: l'italiano *L'Inferno* della Milano Films, nel 1911, e l'americano *Dante's Inferno* di Henry Otto, prodotto dalla Fox Films International nel 1924, sono i due kolossal del cinema muto¹⁸ che hanno elaborato un canone di adattamento dell'universo poetico dantesco in grado di influenzare tutta la cinematografia seguente, fino a *Inferno* di Ron Howard, a sua volta adattamento del 2016 dell'omonimo romanzo di Dan Brown.¹⁹ Sia il film italiano che quello di Otto possono considerarsi peraltro una doppia riscrittura: per entrambi, la traduzione sullo schermo della forza espressiva e iconica dei versi di Dante assume come modello di riferimento le incisioni del più famoso illustratore “letterario” del XIX secolo, ovvero Gustave Doré. La potenza cinematografica delle incisioni di Doré, che si prestavano naturalmente a una messa in scena animata da effetti speciali ottenuti con artifici mutuati dal teatro, ha conservato un'influenza obbligata per ogni transcodifica dell'opera dantesca nel Novecento. Impossibile non citare a questo proposito *Dante Shinkyoku*,²⁰ la trilogia monumentale del 1994 con cui Gō Nagai, uno dei più importanti autori della storia del fumetto, ha riscritto la *Commedia* e ridisegnato

¹⁶ Eli Pariser, *Il filtro: quello che Internet ci nasconde*, Milano, Il saggiatore, 2012.

¹⁷ Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando Editore, 1976, p. 101.

¹⁸ Delio De Martino, *L'Inferno (1911) e Dante's Inferno (1924): due capolavori del muto e la loro fortuna*, in «Dante e l'Arte», 3 (2016), pp. 39–56, [<https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v3-de-martino>], consultato il 2/5/2022.

¹⁹ Preziosissima, per un approfondimento dei legami tra cinema e *Commedia*, la documentazione e la sistematizzazione della filmografia dantesca curata da Giuliana Nuvoli per il sito *Dante e il cinema*: <https://www.danteilcinema.com/>.

²⁰ Nell'edizione italiana: Gō Nagai, *La Divina Commedia. Omnibus. Manga fumetto*, Milano, Edizioni BD, 2019.

Doré, portando a compimento un lungo percorso di avvicinamento a Dante intrapreso oltre venti prima con *Mao Dante* del 1971 e *Devilman* del 1972.²¹ La *Digital Commedia* si rifà a questa lunga e ricca tradizione, concentrando la sua attenzione sulla più affascinante delle cantiche nell'immaginario collettivo, non a caso in primo piano, se non inquadramento esclusiva, delle transcodifiche menzionate: l'Inferno mette a confronto diretto l'umanità con il Male, come spiega Roberto Mercuri²² la selva oscura è il "luogo polisemico" dove si manifestano i rischi e le conseguenze per i peccati e i peccatori nonché lo stato di degrado di un'etica pubblica marcia e corrotta, e dove inoltre l'eroe affronta le insidie e le prove di un viaggio di conoscenza che lo condurrà trasformato con una nuova identità in un nuovo mondo, così come vogliono la struttura di ogni racconto²³ e l'epica di ogni mito.²⁴

L'adattamento al medium della rete impone dal canto suo una narrazione transmediale che, piuttosto che dispiegarsi attraverso i diversi mezzi applicativi online, genera prodotti narrativi differenziati per ognuna delle piattaforme a disposizione:²⁵ in questo caso, racconti ipertestuali su un sito web,²⁶ video su YouTube,²⁷ testi, immagini e animazioni su Instagram²⁸ e Facebook.²⁹ In questa prospettiva, il progetto ha svolto anche una rilevante funzione didattica e laboratoriale per gli studenti dei corsi di laurea in comunicazione dell'Università LUMSA, dell'Università di Roma Tor Vergata e di Sapienza Università di Roma³⁰ che hanno ricoperto un ruolo attivo nella progettazione, nella scrittura e nella gestione delle pagine e dei profili online, costruendo una *content strategy* che ha accompagnato ed esteso il racconto con post, sondaggi, rubriche, playlist destinate a raggiungere e coinvolgere un pubblico di lettori/spettatori che si rivolgono, oramai quasi esclusivamente, ai motori di ricerca e ai social media per iniziare l'esplorazione della rete e scoprire nuovi contenuti. Ma oltre a tracciare un itinerario *in loco*, ovvero sulla rete stessa, della «Valle Sovrannaturale»,³¹ la rilettura dell'Inferno è anche un'occasione per mettere in luce, o meglio tornare a mettere in luce, le potenzialità letterarie di un mezzo di comunicazione che sin dagli albori aveva proposto un nuovo

²¹ Mario Tirino, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in «Dante e l'Arte», 5 (2018), pp. 177–220 [https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v5-tirino], consultato il 2/5/2022.

²² Dante Alighieri, a cura di Roberto Mercuri, *Inferno*, Torino, Einaudi, 2021, p. 5.

²³ Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

²⁴ Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012.

²⁵ Sul concetto di *transmedia storytelling*, v. Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

²⁶ https://www.digitalcommedia.it/episodio/gola-profonda/.

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=t2QsWtIa6to.

²⁸ https://www.instagram.com/p/CN5nncQAecq/.

²⁹ https://www.facebook.com/digitalcommedia/posts/310893220495039.

³⁰ Si menzionano qui Aurora Argenzio, Giada Manzi, Lorenzo Maria Lucenti, Federico Santilli.

³¹ *Uncanny Valley* è il titolo originale del memoir di Anna Wiener, che ha lavorato per cinque anni in alcune tra le più rilevanti start up della Silicon Valley, l'epicentro della rivoluzione digitale: una prospettiva da insider che si affaccia su un panorama di aziende inondate di big data, input che forniscono come output analisi predittive sui comportamenti di miliardi di utenti, ognuno considerato nella sua individualità e singolarità, e profitti ipertrofici, tutto manovrato da pannelli di controllo e interfacce che rispondono ai canoni di un'estetica che è equivalente a quella riservata agli utenti finali delle social app, «gradevole, affidabile, ineccepibile»: interfacce che, come la magia o la religione, dice Wiener (e noi aggiungiamo: come la letteratura), provocano «una collettiva sospensione dell'incredulità». Cfr. Anna Wiener, *La valle oscura*, Milano, Adelphi, 2020, p. 53.

spazio di scrittura e una nuova esperienza letteraria³² e narrativa³³ di cui, spodestato il web dalle app e il computer dagli smartphone, hanno finito per prendersi carico i social media. Le *stories*³⁴ di Instagram, Facebook, così come del resto i *thread*³⁵ di Twitter, sono oggi la manifestazione non solo lessicale ma esecutiva di un invito a scrivere, fotografare, filmare, comporre, legare, insomma: a raccontare. È un invito difficile da declinare, perché richiama, coinvolge e immerge, attraverso un'incessante funzione fatica architettata dal sistema di notifiche delle applicazioni,³⁶ il lettore-utente-scrittore in un mondo narrativo abitato in gran parte da personaggi nei quali l'identificazione è immediata: sono amici, seguaci, altri lettori-utenti-scrittori delle piattaforme che, sulle piattaforme, interagiscono e scrivono di vicende per statuto applicativo condivise in quanto appartenenti alla nostra 'bolla' familiare. Resterebbe da capire se le storie della rete, che già l'ipertesto del web divide in unità minime e distinte anche se collegate — un «testo frammentato»³⁷ —, riescano a proporre un senso, una narrazione comprensibile. La finalità dell'architettura sociale sorta intorno alle piattaforme, come descritta da van Dijck, Poell e de Wall — la monetizzazione dei dati e delle interazioni degli utenti — sembrerebbe suggerire che, piuttosto che agli uomini, il senso e la comprensione di quelle narrazioni sia rivolto in primo luogo alle macchine, agli algoritmi di *machine learning* e intelligenza artificiale, i veri, soli destinatari in grado di processare il diluvio di eventi che cade sulle bacheche, sulle *timeline* delle social app e interpretarli secondo una direzione e una sequenza sensate.³⁸

Dante, il protagonista omonimo della rilettura della *Digital Commedia*, si appresta a compiere dunque un altro viaggio di conoscenza, da uomo di mezza età del suo tempo: navigatore nel web, iscritto ai social media, connesso a smartphone e tablet, utente di app, eppure spaesato e smarrito in una società (e una rete) composta da giardini isolati, ognuno dei quali saturo di dati, informazioni, interazioni, contatti, notizie, storie, ma nessuno in grado di restituirgli un senso complessivo alle vicende della vita e del mondo. «Sei in grado di seguire ancora i collegamenti? Mettere insieme il prima e il dopo, separare la causa e l'effetto», chiede Tim Berners-Lee al Dante che, assorto davanti a una serie Netflix, inseguito dalle notifiche di Twitter e

³² Jay D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

³³ V. George P. Landow, *L'ipertesto: tecnologie digitali e critica letteraria*, Milano, B. Mondadori, 1998.

³⁴ Un modo veloce, semplice, divertente per condividere momenti ed esperienze quotidiane usando testo, musica, icone, immagini, video e funzioni interattive per avviare conversazioni con gli amici: così descrive le storie la presentazione di Instagram (v. <https://about.instagram.com/features/stories>).

³⁵ Funzionalità che permette di aggirare il limite di 280 caratteri fissato per un tweet, legando 'fili' di una serie di post dell'autore che arrivano a comporre, piuttosto che una discussione con sé stessi, un discorso ampio o un vero e proprio racconto (v. <https://help.twitter.com/it/using-twitter/create-a-thread> e <https://business.twitter.com/en/blog/how-tweet-threads.html>).

³⁶ Cfr. Paolo Sordi, *Sulla Rete come i piccioni in una gabbia. I padroni di Internet e della nostra intelligenza*, in «Testo e Senso», 16, 2015 [<http://testoesenso.it/article/view/397>], consultato il 19/12/2019.

³⁷ Cfr. Landow, *op. cit.*, p. 96.

³⁸ Sul tema, cfr. Paolo Sordi, *La macchina dello storytelling. Facebook e il potere di narrazione nell'era dei social media*, Roma, Bordeaux Edizioni, 2018.

bombardato dai messaggi di un *fitness tracker*, si scuote dal torpore nel corso del primo episodio del progetto.³⁹ Tim Berners-Lee, il fondatore del world wide web, interpreta il ruolo di guida di Virgilio e, al di là delle ricostruzioni storiche che possano cedere il passo alla mitizzazione dell'inventore solitario,⁴⁰ la scelta del personaggio sta a simboleggiare un tempo della rete in cui le piattaforme non avevano ancora preso il sopravvento, occupando militarmente un territorio digitale che, per quanto già oggetto di sfruttamento commerciale ed economico, non aveva subito l'implementazione di un modello così pervasivo e totalizzante da mettere fuori dal gioco i centri di ricerca⁴¹ e il controllo pubblico, sostituiti dalle multinazionali private che sfruttano la rete come un ambiente chiuso, una infrastruttura commerciale che si incarica «autocraticamente dello sviluppo e dell'evoluzione delle tecnologie digitali».⁴² La *Digital Commedia* prova, di contro, a riassegnare valore al web, e all'ipertesto, come spazio aperto e modalità privilegiata di una scrittura e una lettura che, pur nella frammentazione delle unità testuali, restituiscano ad autore e lettore un rapporto libero dalla incombenza e gli automatismi predittivi degli algoritmi. Una relazione affidata alla capacità dell'autore di progettare e del lettore di scegliere quali punti collegare e quali percorsi seguire per disegnare una mappa di *tòpoi*, di luoghi, temi, argomenti, idee che riorganizzino una forma di conoscenza legata da una visione unitaria, invece che certificare l'impossibilità di ricostruire un percorso valido per raggiungere la verità di una realtà. Il sistema dei personaggi dell'adattamento serve a questo scopo: seguendo il modello dantesco, gli incontri di Dante e Tim con i protagonisti, per lo più storicamente individuati, della «società piattaforma» mettono in scena una rappresentazione di uomini, donne, idee, tecnologie, applicazioni e storie che abbozza una cartografia imperniata su un insieme di vizi, dannazioni e peccati a sua volta corrispondente con lo schema della *Commedia* — sebbene non nella sua totalità. Lussuriosi, golosi, avari e prodighi, violenti, seduttori, simoniaci, ipocriti, seminatori di discordia, falsari e traditori segnano le tappe di una discesa negli Inferi in cui Dante si muove, come una sorta di reporter, tra figure reali e figure fittizie in nove episodi che, dopo il prologo, indagano le origini e le articolazioni dei social media sprofondando il protagonista in una realtà sempre più buia e minacciosa e in livelli di disagio crescente.⁴³

In una serie di «interviste con uomini schifosi», Dante raccoglie la storia di Justin Rosenstein, lo sviluppatore di Facebook inventore del pulsante *Like*, che voleva «solo diffondere amore» e di due novelli Paolo e Francesca, la cui relazione nasce dai

³⁹ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/inferno/>.

⁴⁰ Cfr. Paolo Bory, *The Internet Myth*, University of Westminster Press, 2020.

⁴¹ Il world wide web, non lo si dimentichi, nasce all'interno del CERN di Ginevra.

⁴² Paolo Sordi, Domenico Fiorimonte, *Come controllare Internet in sei mosse: geopolitica dell'oro digitale*, in «Infolet», 12 ottobre 2016, [<https://infolet.it/2016/10/12/controllare-internet-in-6-mosse/>], consultato il 28/9/2021.

⁴³ Lo stesso disagio di cui sembrano essere vittime gli ex dipendenti di Google, Facebook, Twitter intervistati in *The social dilemma* (2020). Tra fiction e realtà, il docufilm di Jeff Orlowski illustra le logiche di funzionamento dei social media raccogliendo le testimonianze, tra gli altri, di coloro che hanno preso parte alla progettazione e allo sviluppo degli algoritmi delle app.

reciproci apprezzamenti scambiati su un canale di YouPorn;⁴⁴ di Kevin Systrom, uno dei due fondatori di Instagram, alla ricerca del suo socio e bulimicamente affamato di immagini da immortalare con il suo smartphone e filtrare con la sua applicazione;⁴⁵ di Shawn Fanning, fondatore di Napster, e Daniel Ek, fondatore di Spotify, che si confrontano e scontrano sul patrimonio della musica pop;⁴⁶ degli *hater* che, grazie alla immediatezza di pubblicazione di ogni pensiero consentita dalle interfacce delle social app, non perdono occasione di aggredire il prossimo;⁴⁷ di Simone e Simona, imprenditori che esibiscono le loro vite a favore di telecamere e modelli di guadagno e ricchezza basati sulla commercializzazione dei corpi loro e dei loro figli;⁴⁸ dei direttori dei quotidiani online, parte inglobata e integrante di quell'ecosistema mediatico imposto e dominato dalle piattaforme social;⁴⁹ di Steve Bannon, lo stratega senza scrupoli delle campagne di propaganda politica impostate sulla polarizzazione delle opinioni;⁵⁰ di Ryan Holiday, il blogger antesignano delle fake news.⁵¹ Fino al confronto finale⁵² con Larry Page e Sergey Brin, Steve Jobs, Mark Zuckerberg, Jeff Bezos, Bill Gates — in una parola, GAFAM.

5.

Alla stregua di miliardi di persone nel mondo, Daniel Oberhaus è un utente di GAFAM. Alla stregua di Kashmir Hill dopo di lui, Oberhaus ha provato a vivere abbandonando dispositivi o servizi dei *Giganteschi Cinque* e utilizzando in sostituzione hardware, software e strumenti diversi, per lo più *open source*.⁵³ In partenza, anche lui, per un viaggio alla scoperta di un mondo poco conosciuto, l'autore si è lasciato alle spalle Facebook senza nemmeno un rimpianto; ha rimpiazzato il suo Macintosh portatile con un PC assemblato sul quale, invece di Windows, ha installato Ubuntu come sistema operativo, imparando ad amare la linea di comando del terminale Linux e a 'comandare' il computer con righe di sequenze logiche, senza essere guidato dall'incantesimo magico dell'interfaccia grafica; ha trovato applicazioni sostitutive, e gratuite, per ognuno dei software di uso comune su Windows e MacOS, per giunta della stessa qualità; ha smesso di acquistare libri e cibo per gatti su Amazon, ammettendo però il privilegio di vivere in una grande città che offre alternative (anche fisiche), sebbene più costose rispetto ai prezzi offerti dal

⁴⁴ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/mi-piace/>.

⁴⁵ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/gola-profonda/>.

⁴⁶ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/sonata-oscura/>.

⁴⁷ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/commentatori-seriali/>.

⁴⁸ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/cattivi-maestri/>.

⁴⁹ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/storia-della-colonna-morbosa/>.

⁵⁰ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/mille-splendide-polarizzazioni/>.

⁵¹ <https://www.digitalcommedia.it/episodio/credimi-e-una-fake-news/>.

⁵² <https://www.digitalcommedia.it/episodio/big-tech-log-out/>.

⁵³ Daniel Oberhaus, *How I Quit Apple, Microsoft, Google, Facebook, and Amazon*, in «Motherboard», 13 dicembre 2018 [https://motherboard.vice.com/en_us/article/ev3qw7/how-to-quit-apple-microsoft-google-facebook-amazon], consultato il 29/4/2019.

più grande centro commerciale al mondo. Infine, Oberhaus ha affrontato l'addio a Google. Spesso sottovalutato nella rilevanza mediatica degli scandali che prendono di mira Facebook,⁵⁴ Google ha in realtà costruito un ecosistema dispositivo e applicativo molto più esteso e blindato della piattaforma nei confronti della quale aveva perso la battaglia dei social network.⁵⁵ Motore di ricerca del world wide web, browser di navigazione, piattaforma di video broadcasting (YouTube), servizio di posta elettronica (Gmail), archiviazione remota di file (Google Drive), suite di programmi da ufficio (Google Docs), mappe (Google Maps), sistema operativo per smartphone (Android), marketplace di app (Play Store) occupano singolarmente, spesso e volentieri in una posizione dominante nel mercato, se non monopolistica, e collettivamente gran parte delle attività quotidiane comuni, sia professionali che personali.⁵⁶ L'architettura di GAFAM è così diffusa e radicata, e lo sviluppo delle funzionalità e delle performance delle applicazioni, così efficiente, capillare e pervasivo che si estende oltre i confini visibili, arrivando a comprendere Netflix, Uber, Airbnb, TripAdvisor, JustEat... Come Oberhaus e la stessa Hill hanno sperimentato di persona, diventa illusorio uscirne davvero del tutto, sia per cause esogene alla volontà individuale (le oggettive difficoltà di trovare e installare un sistema operativo differente da Android o iOS su uno smartphone, ad esempio), sia per cause endogene (la straordinaria, interiorizzata, routinaria precisione e comodità di prodotti come Maps, che agevolano la mobilità personale, per fare un altro esempio). Quando il nostro Dante esce dall'Inferno di GAFAM ha il sospetto di essere vittima della stessa illusione di Oberhaus. La disconnessione, le stelle che torna a vedere: non illumineranno la strada verso un'altra social app e un altro *log in*?

⁵⁴ Tra gli altri v. Sheera Frenkel, Cecilia Kang, *Facebook: l'inchiesta finale*, Torino, Einaudi, 2021.

⁵⁵ Google+, il social network di Google nato in competizione con Facebook, ha cessato la sua breve esistenza nell'ottobre del 2018: <https://blog.google/technology/safety-security/project-strobe/>.

⁵⁶ Dopo due anni di pandemia e di isolamenti domiciliari forzati, è impossibile non ricordare qui la rilevanza anche di Google Classroom, su cui ha fatto affidamento buona parte del sistema scolastico e universitario costretto alla didattica a distanza, con Microsoft Teams a fornire l'ulteriore gamba di appoggio a un servizio pubblico fondamentale come quello della formazione. Sul tema, cruciale anche ai fini del discorso che si è tentato di tessere in questo contributo, cfr. Paolo Monella, *Istruzione e GAFAM: dalla coscienza alla responsabilità*, in «Umanistica Digitale», 11, 2021, pp. 27–45.

Daniela Marro

Educare alla cittadinanza con la poesia Un'esperienza didattica¹

L'introduzione dell'Educazione civica come disciplina trasversale nei curricoli delle nostre scuole suggerisce nuovi approcci metodologici anche per l'insegnamento della Lingua e letteratura italiana. Nel 2021, a settecento anni dalla morte di Dante Alighieri, è stato utile riflettere non soltanto sulla possibilità di educare alla cittadinanza attraverso la poesia, ma anche sull'opportunità di promuovere percorsi di studio in cui la *Divina Commedia* si configuri come patrimonio culturale collettivo da tutelare, conservare e salvaguardare al pari dei monumenti citati nell'Articolo 9 della *Costituzione*. I versi danteschi descrivono ed evocano beni storici, artistici e ambientali della Nazione, presentando ai giovani di oggi esempi di cultura non deperibile, estranea ai circuiti mediatici frequentati dai nativi digitali ma pronta a offrirsi come materia viva nei processi di apprendimento. L'esperienza didattica qui illustrata, condotta in chiave ludica e creativa in un liceo scientifico, dimostra quanto la forza umana, morale e civile della poesia contribuisca a formare uno studente appassionato e divertito, un lettore critico e un cittadino consapevole.

The introduction of Civic Education as a cross discipline in the curricula of our schools suggests new methodological approaches for the teaching of the Italian Language and Literature. In 2021, seven hundred years since Dante Alighieri's death, reflecting on the possibility to educate through the use of poetry has been beneficial; this process gave the opportunity to promote study paths in which the Divine Comedy figures as a common cultural heritage to protect and preserve, as much as the historical monuments cited in article 9 of the Italian Constitution. Dante's verses describe and evoke historical, artistical and environmental assets, presenting young people today with examples of non-perishable culture, extraneous to media circuits peopled by digital natives but ready to be offered as a living matter in the learning process. The didactic experience here stated has been carried on in a playful and creative way in a high school, and it shows how the human component of poetry, along with its moral and civil part, can contribute to the creation of a passionate and entertained student as well as a critic reader and aware citizen.

L'esperienza didattica che vado a illustrare, condivisa con i miei studenti nel 2021, coniuga due momenti importanti per la scuola italiana: il primo, la ricorrenza dei settecento anni dalla morte di Dante Alighieri, che ci ha immesso in un circuito provvidenzialmente virtuoso di eventi, iniziative e progetti a lui dedicati (fra questi il «Dantedì»);² il secondo momento, l'ingresso nelle aule (virtuali o meno, in epoca di didattica a distanza e scuola in presenza) di una nuova disciplina, l'Educazione civica, già inserita nel curricolo dal 2008 come Cittadinanza e Costituzione.

¹ Propongo in questa sede il resoconto di un'esperienza didattica condotta presso il Liceo Scientifico «Francesco Severi» di Frosinone con la classe 3^aA dell'indirizzo scienze applicate nell'anno scolastico 2020/2021. Ai miei studenti, sempre curiosi, partecipi e propositivi malgrado il difficile contesto della pandemia e le «mutilazioni» della scuola *on line*, un riconoscente e affettuoso ringraziamento.

² Il 25 marzo è la Giornata Nazionale dedicata a Dante Alighieri, istituita nel 2020 dal Consiglio dei Ministri: l'evento coinvolge tutte le scuole di ordine e grado.

Lo studio scolastico della *Commedia* rappresenta una delle questioni fondamentali dell'insegnamento della Lingua e letteratura italiana, soprattutto in relazione al percorso di crescita e maturazione dello studente, impegnato nella lettura del poema per ben tre anni della scuola secondaria superiore. Non si tratta di riflettere ancora una volta sulla presenza del 'contenuto Dante' nelle Indicazioni nazionali del Ministero (che per i licei risalgono ormai al 2010), o di verificare quanto, in questo ambito, gli studi scientifici e l'università incidano realmente sulla formazione e sull'aggiornamento dei docenti. Nella scuola della didattica per competenze va forse considerato con maggiore attenzione l'approccio ai classici in sé, inquadrandolo nella prospettiva più ampia dei nuclei fondanti dei saperi, delle esperienze che generano atteggiamenti (ovvero forme di agire nella società) non soltanto in termini di conoscenze e abilità, ma oltre i confini della singola disciplina. Tornare a parlare, ancora una volta, della centralità dell'opera dantesca nelle nostre programmazioni equivale quindi a riconoscere alla poesia una funzione straordinariamente attiva, propulsiva, dirompente, in grado di sollevare dubbi, innescare ragionamenti, infrangere luoghi comuni, dare voce persino a linguaggi nuovi che guardano al presente e al futuro.

Come tutti sappiamo, il 22 giugno 2020 sono state emanate dal Ministero dell'Istruzione le Linee guida per rendere operativo l'insegnamento dell'Educazione civica, come da legge n. 92 del 20 agosto 2019. La nuova materia è strutturata in base a una 'trasversalità' che coinvolge più discipline. Anche nell'istituto dove insegno, i dipartimenti e il collegio dei docenti, con l'approvazione di un piano di ripartizione di ore, hanno proposto contenuti, finalità e modalità con cui, anno per anno, affrontare in aula tematiche di Educazione civica attraverso prospettive di studio profondamente differenti fra loro. Per il terzo anno del liceo scientifico, ad esempio, nell'ambito dell'insegnamento di Lingua e letteratura italiana e in riferimento allo studio della Costituzione, i docenti hanno concordato la trattazione di un tema su cui le giovani generazioni possono essere fruttuosamente sollecitate: la tutela, la conservazione e la valorizzazione, nonché la corretta gestione, dei beni culturali. Argomento a cui si collega il problema (o sfida, forse) della salvaguardia del paesaggio e del patrimonio storico-artistico, riferito nel nostro caso al territorio in cui si trova l'istituto scolastico (il Lazio Meridionale, la provincia di Frosinone, la Ciociaria).

I presupposti normativi da cui è scaturito il percorso didattico in questa esperienza fanno riferimento, com'è noto, all'articolo 9 della Costituzione Italiana («La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione»), secondo cui l'Italia sancisce, tra i suoi principi legislativi, che i beni storici, artistici e ambientali costituiscono il patrimonio culturale italiano. I beni culturali, riconosciuti come patrimonio nazionale, sono pertanto sottoposti a tutela, conservazione e valorizzazione, tre azioni fondamentali³ (considerate un unico principio nell'ambito

³ È stato necessario, in ambito didattico, procedere per necessarie semplificazioni, dato che la regolamentazione della materia risulta assai complessa e soggetta a continui mutamenti soprattutto negli ultimi decenni. I concetti chiave su cui

di ogni operazione al riguardo) che ne indirizzano e regolano la gestione, e che in alcuni ambiti sono di competenza esclusiva dello Stato, in altri anche delle Regioni o di soggetti privati.

Queste le premesse, illustrate alla mia classe (una terza liceo scientifico con indirizzo in scienze applicate) e discusse nel corso di una lezione partecipata attraverso esempi concreti, còlti estemporaneamente dalla realtà quotidiana o dalle cronache. Dopo essermi confrontata con gli studenti sull'opportunità di evidenziare due temi da declinare (la figura di Bonifacio VIII legata alla città di Anagni, il monachesimo in riferimento all'abbazia di Montecassino, scelti fra varie ipotesi di lavoro in base alle quali ogni docente della scuola, nella sua libertà di insegnamento, avrebbe dovuto operare), mi è sembrata particolarmente "fertile" una considerazione di fondo: lo studio della *Commedia* caratterizza e scandisce, come già evidenziato, il secondo biennio e l'ultimo anno delle superiori. In particolare, nel corso del terzo anno la trattazione di questo autore e della sua opera non soltanto risulta centrale e trainante, ma rappresenta una questione particolarmente delicata sul piano del rapporto insegnamento/apprendimento: per i più giovani la lingua del poema è difficile, i livelli di lettura complessi, gli aspetti dottrinali tutt'altro che facili da recepire. La materia, che nel corso degli anni diviene sempre più ardua, necessita di approcci particolari, in alcuni casi individualizzati, o di "curvature" sugli indirizzi di studio e sulla loro specificità, affinché possa diventare familiare per lo studente. A tale proposito vanno considerati alcuni aspetti, scaturiti da riflessioni maturate nel tempo in base a letture critiche vecchie e nuove: la *Commedia* è fondamentalmente «un testo recitabile e popolare» in cui «viene inglobato [...] nella narrazione il lettore»;⁴ nel poema Dante mette in atto una particolare «strategia di coinvolgimenti a più livelli»⁵ nei suoi confronti rendendolo partecipe dell'operazione di scrittura, e in grado di dividerne i meccanismi. Gli appelli a lui rivolti, affinché possa *edificare* i *mondi* della *Commedia* – per tornare sulle note parole di Spitzer -⁶ sembrano autorizzare una compartecipazione, e rivelano che il destinatario dell'opera viene «attirato nel circuito della sua inesauribile creatività».⁷ L'autore invita esplicitamente il lettore a una ricezione sinergica, tutt'altro che passiva di un patrimonio di poesia, che, in quanto espressione artistica, costituisce di per sé un bene collettivo. Perché allora non coniugare idealmente la salvaguardia di questo monumento *aere perennius* con

incentrare le attività sono stati pertanto così esplicitati agli studenti: per tutela si intende ogni azione finalizzata a riconoscere, proteggere e conservare un bene del nostro patrimonio culturale affinché possa essere conosciuto e goduto dalla collettività; per conservazione ogni azione mirata al mantenimento dell'integrità, dell'identità e dell'efficienza funzionale di un bene culturale, in maniera coerente, programmata e coordinata attraverso lo studio, la prevenzione, la manutenzione, il restauro; per valorizzazione ogni azione volta a migliorare le condizioni di conoscenza e di conservazione del patrimonio culturale per incrementarne la fruizione pubblica, così da consentire la trasmissione dei valori di cui esso è portatore.

⁴ E. Ardissino, *Il lettore collaborativo di Dante Alighieri*, in N. Aldo (a cura di) *Il lettore nel testo*, Torino, Nuova Trauben, 2017, p. 11.

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ Cfr. L. Spitzer, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, in Id., *Studi italiani*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 213-239 (saggio del 1955).

⁷ S. Sarteschi, *Dante e il lettore*, in G. De Matteis (a cura di) *Dante in lettura*, Ravenna, Longo, 2005, p. 151.

l'educazione alla tutela, conservazione e valorizzazione di ambiente e cultura nel territorio nazionale?

Di utile stimolo, in questa direzione, sono state alcune recenti pubblicazioni scaturite da progetti portati avanti nel corso di anni: ad esempio, *Cento luoghi di-versi. Un viaggio in Italia* del poeta Franco Marcoaldi e dello storico dell'arte Tomaso Montanari,⁸ che associa cento testi poetici a immagini di luoghi fisici, simbolici, mentali; una guida inedita che invita, attraverso la *parola* poetica e il *bello*, ad essere cittadini del nostro Paese, a uscire da ogni forma di reclusione individuale e collettiva. Oppure, tornando in argomento, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia* di Giulio Ferroni,⁹ resoconto di un'esperienza pluriennale portata a termine nel 2019, alla vigilia dell'*annus horribilis* della pandemia. È proprio Ferroni a rimarcare il profondo legame fra la poesia di Dante e la geografia dell'Italia con i suoi territori, con la sua «sostanza antropologica», con la sua «apertura europea». A suo dire, nei versi di Dante i luoghi, definiti o individuati sempre in modo esatto, si rivelano al lettore come immagini concrete, facilmente rappresentabili, tutt'altro che virtuali, immagini che incoraggiano a intraprendere un viaggio parallelo attraverso l'«alterità» e la «fisicità del mondo».¹⁰ Con la consapevolezza di un paradosso, aggiungerei: il percorso ultraterreno del pellegrino, dell'*homo viator* (discesa, salita e ascesa in spazi che non sono i nostri) ci chiama a percorrere la nostra, di terra, ovunque.

E così, in seguito a un primo e generale approccio al quadro di leggi e norme sull'argomento a partire dall'articolo della Costituzione, e in base alla scelta dei temi da trattare in relazione al territorio e allo studio della *Commedia*, gli studenti hanno maturato le prime riflessioni riguardo all'idea che le terzine dantesche, insieme ai luoghi del nostro Paese, fossero *monumenti* da studiare, ovvero beni da conoscere in modo approfondito; da difendere idealmente da rischi preventivamente limitati; da preservare con interventi di manutenzione; da restaurare, recuperandone l'integrità originale; insomma, da tutelare e da valorizzare, incentivandone il godimento collettivo, in modo tale che i beni stessi possano trasmettere i valori di cui sono portatori. Avvalendoci anche delle risorse della rete, che restituiscono l'idea di saperi attuali e incisivi (in questo caso nelle diverse realtà del turismo culturale),¹¹ abbiamo

⁸ Editto da Treccani nel 2020.

⁹ Pubblicato da La Nave di Teseo con il patrocinio della Società Dante Alighieri, che da anni aveva già promosso progetti analoghi avvalendosi della forma del documentario. Fra questi l'imponente e pluriennale lavoro de *In viaggio con Dante*, a cura di Lamberto Lambertini, presentato nella sua versione integrale in occasione del settecentenario: 100 film di circa 12 minuti l'uno per raccontare un viaggio inedito e suggestivo, scandito dai versi della *Commedia*, attraverso l'Italia dei nostri giorni.

¹⁰ Si veda in proposito l'intervista a Giulio Ferroni sul blog «Laletteraturaenoi.it», diretto da Romano Luperini, che pubblica interventi sulla scuola, la letteratura, l'attualità culturale e politica (*Dante&Me* /3. Cinque domande a Giulio Ferroni, 4 gennaio 2021; <https://laletteraturaenoi.it/2021/01/04/dante-me-cinque-domande-a-giulio-ferroni/>).

¹¹ I percorsi danteschi in Terra di Campagna, l'antica Ciociaria, sono già delineati nei siti dedicati all'argomento (si veda, ad esempio, <http://www.culturaItalia.it/opencms/it/contenuti/percorsi/percorso8/index.html?language=it&tematica=Tipologia&selected=1>, dal quale sono tratte le informazioni qui sintetizzate), a partire dall'ipotesi di una conoscenza diretta del territorio da parte di Dante Alighieri, i cui avi – secondo alcune fonti – discenderebbero dalla *Gens Anicia*, originaria

quindi cominciato a progettare insieme un itinerario incentrato sui luoghi della provincia citati nella *Commedia*.¹² La città di Anagni viene chiamata in causa esplicitamente (*Purgatorio*, XX, vv. 85-87: «Perché men paia il mal futuro e 'l fatto,/ veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,/ e nel vicario suo Cristo esser catto») a proposito dell'incontro fra Dante e Ugo Capeto nella V cornice, in cui quest'ultimo parla degli eventi che coinvolgeranno la propria dinastia, predicando l'intervento in Italia di Carlo di Valois, che provocherà la rovina di Firenze, ma soprattutto l'oltraggio (il celebre "schiaffo") a cui Filippo il Bello sottoporrà Bonifacio VIII proprio nella Città dei Papi. Il riferimento al Castello di Fumone è invece implicito, sotteso al celebre passo dedicato agli ignavi (*Inferno*, III, vv. 58-60: «Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,/ vidi e conobbi l'ombra di colui/ che fece per viltade il gran rifiuto»), in cui si allude, con ogni probabilità, a Celestino V (l'eremita molisano Pietro da Morrone, eletto papa suo malgrado nel 1294, costretto ad abdicare in favore di Bonifacio VIII dopo soli cinque mesi, infine relegato nel Castello nel 1296). Anche il riferimento a Ceprano, città del frusinate situata nella Valle Latina, è legato al contesto storico del tempo (*Inferno*, XXVIII, vv. 15-18: «e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie/ a Ceperan, là dove fu bugiardo/ ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,/ dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo»): lo spettacolo della nona bolgia, in cui Dante incontra i seminari di scismi e di discordie orribilmente mutilati, è talmente inquietante da non poter essere paragonato a quello di tutti i morti e i feriti delle battaglie svoltesi nell'Italia meridionale fin dall'antichità. Monte Cacume (la vetta dei monti Lepini, al confine tra lo Stato Pontificio e i possedimenti dei Re di Napoli) compare nel canto in cui Dante incontra Belacqua (*Purgatorio*, IV, vv. 25-27: «Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,/ montasi su in Bismantova e 'n Cacume/ con esso i piè; ma qui convien ch'om voli»): nel passo Dante, che percorre in salita un sentiero impervio insieme a Virgilio, paragona l'ascesa ai percorsi montani dell'Italia del suo tempo, ammettendo che quando le forze umane non sono sufficienti è necessario affidarsi al *volo* del desiderio. Il fiume Liri o Garigliano, definito Viride (*l Verde*) nel Medio Evo, confine naturale fra il Regno di Napoli e lo Stato della Chiesa dalla parte del Mar Tirreno, è citato a proposito del cadavere del re svevo Manfredi, disseppellito dal vescovo di Cosenza per ordine di Clemente IV e trasportato oltre il fiume, fuori dal Regno di Napoli in *Purgatorio*, III (vv. 130-132: «Or le bagna la pioggia e move il vento/ di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde,

dei monti Ernici. Il poeta avrebbe infatti soggiornato più volte nel Lazio meridionale, non mancando poi di citare nella *Commedia* luoghi e personaggi originari di quelle terre (Cicerone, Giovenale, San Tommaso d'Aquino, Innocenzo III, Bonifacio VIII). Due gli episodi: il primo nel 1294, quando il Comune di Firenze inviò a Napoli un'ambasceria in omaggio a Carlo Martello e a Celestino V, eletto papa da pochi mesi; Dante, che godeva già di una certa fama, probabilmente ne fece parte e raggiunse la città partenopea mediante l'antica via Latina, attraversando, quindi, l'attuale provincia di Frosinone. Il secondo episodio nell'ottobre del 1301, in occasione dell'ambasceria dei fiorentini e dei bolognesi ad Anagni, presso papa Bonifacio VIII, per scongiurare la rovina della città di Firenze alla vigilia dell'arrivo delle truppe di Carlo di Valois. Si ipotizza anche un terzo soggiorno, durante il 1300, primo Anno Giubilare, quando Dante visitò la basilica di San Pietro e le abbazie di Montecassino e Casamari.

¹² I passi riportati di seguito fanno riferimento al testo fissato da Giorgio Petrocchi in Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Mondadori, 1966-67.

dov'è le trasmutò a lume spento»). Montecassino compare in *Paradiso*, XXII (vv. 37-39: «Quel monte a cui Cassino è ne la costa/ fu frequentato già in su la cima/ da la gente ingannata e mal disposta»), in cui Dante incontra lo spirito luminoso di San Benedetto, che per primo portò la fede cristiana ai pagani del luogo.

Di grande impatto sull'attenzione degli studenti, sebbene non centrale nell'ambito del percorso, la suggestiva ipotesi (meritevole di uno sviluppo narrativo da romanzo giallo) secondo cui l'universo dantesco possa aver trovato le sue origini proprio nel cuore pulsante della Cristianità, la biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, grazie al monaco Alberico di Montecassino,¹³ che con il racconto delle sue visioni ultraterrene, nutrite di credenze popolari, sembrerebbe aver ispirato il *ghibellin fuggiasco*, il quale probabilmente mai lesse o conobbe indirettamente i suoi scritti.

Una seconda fase dell'esperienza didattica si è aperta poi a un'attività di ricerca e documentazione (condotta in modalità cooperativa) su edifici storici, beni artistici o bellezze naturali da valorizzare: mentre il Palazzo dei Papi di Anagni e l'Abbazia di Montecassino sono espressamente menzionati dal Poeta, e costituiscono a tutt'oggi mete turistiche tra le più fortunate del territorio, meno conosciuti sono gli altri luoghi, specialmente quelli legati al contesto storico e geografico che fece da sfondo alle fasi più cruente del tramonto del ghibellinismo in Italia, ma posti ancora alla nostra attenzione grazie alle terzine dantesche. Uno dei momenti più delicati del processo di apprendimento è stato quello in cui gli studenti, in seguito a un lavoro di analisi, si sono resi conto del fatto che la parola del poeta, sempre disponibile a una «varia e felice invenzione di dettagli precisi» si nega all'«osservazione imperfetta» e non cade nell'errore del vago, non si indebolisce con il trascorrere del tempo. Nella *Commedia* «non c'è parola che sia ingiustificata»: e sebbene sia impossibile, per continuare a dirla con Borges, provare la «felicità» di «leggerlo con innocenza»,¹⁴ è bene che la scuola incoraggi anche metodologie in grado di porre un adolescente in condizione di appropriarsi, circoscrivendole, di parti di un'opera che, per il suo essere grandiosa e universale, rischia di generare imbarazzo, se non diffidenza o timore reverenziale. Per questa ragione, la terza fase ha visto protagonisti assoluti gli studenti: come organizzare un itinerario dantesco per i luoghi del territorio allo scopo di valorizzarli attraverso la poesia e di promuovere un turismo culturale consapevole e intelligente? I ragazzi, appena sedicenni, hanno pensato bene di rivolgersi a un pubblico di coetanei; hanno poi utilizzato passioni personali e competenze in informatica ipotizzando e progettando un elaborato multimediale che guidasse i giovani turisti

¹³ Nato intorno al 1100 nel castello di Settefrati in Val di Comino (Frosinone) da nobile famiglia, da non confondere con Alberico di Montecassino *senior* (1030 ca-1105). Secondo fonti accreditate (*Chronicon Casinense* di Pietro Diacono), ammalatosi gravemente, rimase in uno stato di incoscienza per nove giorni e nove notti, ed ebbe una visione in cui San Pietro gli mostrò le pene dell'Inferno e le beatitudini del Paradiso. Guarito, divenne monaco a Montecassino e scrisse della sua visione tornando, nel corso degli anni, più volte sul testo (rimaneggiato anche da terzi), fino ad un'ultima redazione conservata nel codice Cassinese 257 (per un approccio generale all'argomento si veda, ad esempio, la voce curata da Raoul Manselli sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/alberico-di-montecassino_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, da cui sono tratte le informazioni qui sintetizzate).

¹⁴ J. L. Borges, *Prologo*, in *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2001, pp. 13-15.

alla scoperta della storia e dell'arte della provincia. Il percorso, costruito su un *plot* originale (Dante alla ricerca di Beatrice rapita che attraversa i siti turistici da illustrare), e scandito dalle terzine precedentemente lette, commentate, analizzate con l'aiuto del docente, ha posto alla loro attenzione, in un contesto laboratoriale, i versi del Sommo Poeta, la sua *parola* puntuale, netta, mai banale, grossolana o meccanica. È stato necessario, in questa fase, il ricorso ai linguaggi della multimedialità nelle forme congeniali alla fascia d'età di autori e destinatari: dimensione cooperativa e spirito ludico hanno così caratterizzato la rielaborazione degli argomenti di studio affrontati in classe in modo sistematico.

Inglobati nella narrazione della *Commedia*, attirati nel circuito della creatività di Dante, gli studenti sono giunti, in buona sostanza, alla condivisione di un'esperienza di comunicazione incentrata su un argomento letterario ritenuto impegnativo, includendo nel proprio orizzonte di fantasia e di gioco la parola del poeta.

Consapevoli dell'esistenza, nel territorio in cui vivono, di risorse di bellezza e di storia che reclamano anche l'attenzione dei più giovani, hanno compreso che vanno valorizzate attraverso ogni forma possibile di divulgazione, oltre che conservate nella memoria individuale e collettiva, difese dall'incuria e soprattutto dall'indifferenza e dall'oblio.

Ma su molte altre questioni, chiamate in causa anche da un recente dibattito, attivo e condiviso, sarebbe utile soffermarsi a proposito di questa mia esperienza di insegnamento: in primo luogo, il rapporto costante fra «cultura deperibile» e «cultura permanente», e la conseguente necessità di un'interpretazione del testo letterario che prenda le distanze dagli esiti non edificanti di una ricezione passiva. In secondo luogo, l'importanza di proporre un grande classico – lontanissimo nel tempo, ma dalla straordinaria vitalità - in un contesto di lettura veloce e generi di consumo.¹⁵ Infine, ma non in ultimo: le modalità, comunicative e didattiche, attraverso cui parlo al centro di un processo di apprendimento vero, vale a dire intimamente sentito e vissuto dall'alunno, in grado di porre in risalto questioni attuali ed evidenziare in profondità e in prospettiva tutta la forza umana, morale e civile della poesia.

Coniugare lo studio della *Commedia* di Dante con le finalità dell'Educazione civica può rappresentare, sia per la letteratura italiana che per la nuova disciplina 'trasversale', una buona occasione per ricondurre l'attenzione di docenti e alunni all'obiettivo principale della scuola: formare uno studente appassionato e divertito, un lettore critico (possibilmente assiduo per sua scelta) e un cittadino consapevole.

¹⁵ Determinante, per le mie riflessioni e azioni didattiche, il contributo di Annalisa Nacinovich, *La scuola di Dante: recenti sperimentazioni e questioni annose* pubblicato sul blog «Laletteraturaenoi.it» il 26 ottobre 2020 (<https://laletteraturaenoi.it/2020/10/26/la-scuola-di-dante-recenti-sperimentazioni-e-questioni-annose/>).

Testimonianze

Elisa Biagini

Lo strumento più preciso, più acuto, più indispensabile

[...]

È la responsabilità del poeta tenere un occhio su questo mondo
gridare come Cassandra ma essere ascoltato, questa volta.

Grace Paley (1922-2007)

La poesia ha una lingua porosa che attende ai confini e resta in ascolto. Nasce in luoghi inaspettati, in modi inaspettati ma poi ha bisogno di cura, di lavoro per poter crescere bene, per poter arrivare lontano, perché il suo messaggio possa durare nel tempo.

A volte ha tempi di rilascio lenti ma tanto più efficaci se avrà radici profonde nel passato e nel futuro, se saprà guardare il presente negli occhi senza distogliere lo sguardo anche se spesso la vista non sarà gradevole. La poesia non è pura emozione né pura astrazione: non consola ma ti insegna la lingua delle domande, quelle da farti ogni giorno e quelle da fare alla Storia. E se non viene ascoltata insiste, perché sa di essere necessaria, aspetta di essere riconosciuta e quando questo accade, come ci ricorda il poeta Rainer Maria Rilke, sarà «non un'ora effimera, ma un vero pezzo di tempo».

La poesia è una sedia sulla quale a volte si sta scomodi ma così non ci addormentiamo e osserviamo il mondo con maggiore attenzione, anche quando ci sembra di non capire. La poesia riscopre il linguaggio ogni volta, lo riattraversa restando però sempre consapevole del peso delle parole, della responsabilità della voce che si rivolge all'altro. La poesia è elettrica perché racconta di vita e di morte, perché crea cortocircuiti di suoni e significati, perché mette in forse quello che credevi di sapere, perché ti incoraggia in quello che ritieni di sentire. Quando la scrivi capisci meglio quello che pensi, quando la leggi capisci meglio quello che provi. Leggere una poesia è essere cittadini, un momento solo apparentemente solitario ma, in verità, corale, un ponte tra geografie e secoli. È un procedere lento, di piede che affonda e lascia un'orma, di soste e ripartenze, perché la conoscenza è nell'andare, verso dopo verso, in un raccoglimento che è concentrazione, in un silenzio che è il bianco della pagina, il pensare oltre il confine della carta: qui osservi, stai obliquo, in bilico sull'indeterminato ma forte delle potenzialità dell'impensato, lucido e vivo.

E non sei solo: i poeti sono lì con te, su quella sedia scomoda. Insieme vi raccontate, attraversate il tempo oltre la soglia dei corpi, ricostruite una parola comune, ritrovate una lingua che aspetta solo di essere riconosciuta.

È dalla nuca che sale questa voce
ha pensieri lunghi, la pelle che riluce a ricordare l'osso.

È dall'ombra che prende il suo timbro
e ha il tempo mio, tuo, nostro
perché ampio è l'orizzonte del pianto.

Franco Buffoni

Immigrazioni e altri pensieri

Immigrazioni

All'inizio del Novecento Londra fu il cuore della creatività letteraria del mondo di lingua inglese grazie a un'intensa immigrazione interna da Stati Uniti e Canada (Henry James, Ezra Pound, T.S. Eliot, Robert Frost, Amy Lowell, Wyndham Lewis) dalla Nuova Zelanda (K. Mansfield), dalla più vicina Irlanda (Wilde, G.B. Shaw, Yeats) e con Conrad, persino dalla Polonia.

Forse proprio come si dice per Parigi - chi l'ha cantata nel Novecento non era parigino: da Yves Montand che era toscano, all'armeno Charles Aznavour, alla gitana Edith Piaf, all'afro-americana Joséphine Baker di *J'ai deux amours* (mon pays et Paris) - anche per Milano si potrebbe fare una riflessione dello stesso segno. Il ragazzo della via Gluck Adriano Celentano è pugliese, quello di Porta romana Giorgio Gaber era istriano-croato, il mitico Enzo Jannacci era napoletano e le luci a san Siro vengono dalla vena creativa di Roberto Vecchioni, napoletano con ascendenze siciliane. È così persino in poesia: Franco Loi che ha reinventato il dialetto di Milano è sardo, Maurizio Cucchi - malgrado il milanesissimo cognome ereditato dal padre scomparso quando aveva otto anni - è figlio di madre siciliana; Cesare Viviani, autore di una memorabile *La Liliana di Corbetta* è toscano. Ed era siciliano Bettino Craxi, e calabrese il presidente per eccellenza Oscar Luigi Scalfaro già deputato del collegio di Novara.

Questo per dire fondamentalmente due cose: la prima, che certamente Celentano Jannacci Vecchioni Loi Cucchi non sarebbero diventati tali se non si fossero formati a Milano, con le opportunità di ogni genere, non solo linguistiche, che la città offriva. La seconda che forse, per emergere, occorre un misto di genialità e sfrontatezza mescolate a occasioni, che la provenienza da una sola, monocorde fonte linguistica, familiare e culturale non sempre favorisce.

Se nello scompartimento

Se nello scompartimento entrano due bei ragazzi tedeschi - biondi, capelli corti, puliti, sobriamente abbigliati - li guardiamo con simpatia e rispondiamo volentieri in inglese a una loro domanda sul tragitto del treno.

Se invece cercano di entrare due ragazzine che per abbigliamento e modi ci fanno pensare a delle rom, subito avviciniamo le mani alla borsa, evitiamo lo sguardo e la domanda sul tragitto, e se possiamo cambiamo scompartimento.

Eppure sappiamo che i tedeschi sono stati capaci di sterminare scientificamente popoli interi, mentre i rom non hanno mai dichiarato guerra a nessuno, e tanto meno l'hanno combattuta. Hanno sempre e solo subito.

In termini di male assoluto al prossimo e al mondo non c'è partita: i tedeschi ne hanno fatto molto, ma molto di più dei rom. Eppure le due ragazzine ci allarmano, i due ragazzi no.

Ardite analogie

Tra i danni collaterali della guerra – delle guerre – ci sono i reduci. Uomini, ex-ragazzi magari di umili origini, che dopo due, tre, quattro anni di guerra tornano a casa completamente cambiati. Nel fisico? No, nel carattere. Non voglio qui trattare del fenomeno, ormai di scuola, del reducismo, che fece seguito alla I Guerra mondiale e fu tra le cause che portarono alla nascita del fascismo. Qui voglio solo tentare un'ardita analogia tra l'attuale situazione sociale negli Stati Uniti d'America e un fatto personale, non irrilevante se inquadrato alla luce dell'“altro” discorso.

L'altro discorso non ha molto bisogno di essere descritto, perché è noto attraverso le cronache dei quotidiani. Guerra razziale negli Stati Uniti, poliziotti bianchi che sparano su neri, neri che sparano su poliziotti bianchi. Un nero in particolare ieri è giunto alla ribalta delle cronache. Ex-militare in Afghanistan, si è fatto ammazzare dopo aver ammazzato cinque poliziotti bianchi. Solita solfa sulla facilità con cui è possibile procurarsi armi negli Stati Uniti e averle con sé in ogni occasione. Solfa perché l'argomento è talmente ovvio che non dà conto in questa sede parlarne.

In questa sede vorrei riflettere sul fatto che dal 1940 gli Stati Uniti sono praticamente sempre in guerra: dalla II Guerra mondiale alla Corea al Vietnam, dalle varie guerre del Golfo al Kosovo all'Afghanistan. Questo significa milioni di reduci che anno dopo anno, decennio dopo decennio, inevitabilmente hanno inoculato nel tessuto civile un germe di violenza subita e perpetrata, a sua volta destinato a espandersi e ad aumentare il tasso di violenza collettivo. Come scriveva Céline: «Quando non sparano, i soldati sono bambini».

Con questo non intendo affermare che il reducismo sia *la* causa dei fenomeni di violenza 'civile' a cui assistiamo, ma una forte concausa senz'altro.

E passo al fatto personale. Io sono figlio di un reduce. Mio padre era un tenente dell'esercito italiano durante la II Guerra mondiale. Dopo due anni di addestramento, per tre anni combatté, dapprima contro i francesi quindi contro i tedeschi, poi trascorse altri due anni in vari Lager tedeschi pur di non firmare per la repubblica di Salò, fino al rientro nell'estate del 1945. In totale sette anni di violenza, di ordini dati e ricevuti, di sopraffazione perpetrata o subita. Nel 1947 si sposò e nel 1948 nacqui

io. Mio padre era una brava persona, ma quel “germe” lo aveva ben assorbito, lo aveva in sé, e riuscì a trasmetterlo quotidianamente ai suoi tre figli, a sua moglie, a sua madre, per i trent’anni successivi. E qui mi limito ai rapporti familiari. Oggi, che ho più tempo e più strumenti per analizzare quella parte cospicua e fondamentale del mio vissuto, sono profondamente consapevole di quanto quel particolare tipo di violenza mi sia stato trasmesso, e io l’abbia dapprima subito e poi a mia volta trasmesso. Per fortuna io poi non sono dovuto andare in guerra.

Analogie disperate (e disperanti)

La rivoluzione culturale che l’Italia liberale impose a Roma nei decenni successivi alla “presa” della città nel 1870, fino alla I Guerra mondiale - con l’istituzione della scuola laica, gli amministratori e persino i sindaci atei e massoni, il lungotevere intitolato a Arnaldo da Brescia, il monumento a Giordano Bruno - potrebbe ricordare quella che Kemal Atatürk impose al suo paese all’inizio del Novecento.

In entrambi i casi si trattava di imporre un cambio di mentalità, sradicando i secolari usi di uno stato etico di impianto abramitico-monoteistico, e sostituendo ad essi le concezioni di un moderno stato di diritto.

Sappiamo bene come è andata in Italia. Quella classe dirigente liberal-socialista commise il madornale errore di cedere alle spinte interventiste, e dalla I Guerra Mondiale discese il fascismo, che a partire dal 1929 divenne il clerico-fascismo del matrimonio concordatario. Ciò che era stato buttato fuori dalla porta rientrò così dalla finestra. E poi don Sturzo, il Partito popolare, la DC paradossalmente rafforzata dal fatto di avere come avversario il più forte partito comunista dell’Occidente (che certamente non aveva lo stato di diritto come ideale modello politico).

Ciò che da alcuni anni sta tentando pervicacemente di realizzare Erdogan è la distruzione sistematica di ogni traccia di stato di diritto in Turchia. Stato di diritto che *in primis* vede come essenziale la separazione tra i tre poteri dello stato: legislativo, esecutivo e giudiziario: chi fa le leggi, da chi le fa eseguire, da chi deve giudicare chi le trasgredisce. L’arresto dei giudici non allineati non è che il sintomo più evidente del suo programma politico.

Da noi tutto è sempre stato più soft, più operettistico. Ma io me lo ricordo un certo ministro della giustizia, che protestava sulla scalinata del Tribunale contro i giudici di Milano, quando il suo padrone-padrino era ancora forte.

Non gli riuscì, ma il padrone-padrino - ai suoi bei dì - è certo che ci provò...

Anima e social

«Fino a che punto il richiamo della tecnica riesce a penetrare nei testi di un poeta?», si chiedeva qualche anno fa Valerio Magrelli commentando sulla rivista «Telèma» una mia poesia:

Questo meraviglioso pioppo che si inchina
 Ma solo un poco e in cima
 Al vento, come un cenno del capo
 Un rapido commento
 Al tempo che farà,
 Una baionetta lo saliva
 Al tempo di lombarda piccola vedetta,
 Un aquilone poi coi segni marinari
 Oggi soltanto l'incisione
 Via etere leggera
 Del mio nuovo e-mail
 Sul far della sera.

«Con gesto appena percettibile», considerava Magrelli, «il pioppo che svetta leggero nei sogni infantili si tramuta nel logo stesso della posta elettronica. Nel dolce e insieme ironico ricordo del deamicisiano *Cuore*, è sufficiente un verso perché il profilo della piccola vedetta lombarda sfumi nella grafica del nuovo e-mail. Non senza che, viaggiando lungo l'etere, la medesima immagine si concili con le dolcezze di un delicato tramonto, grazie alla rima tra “leggera” e “sera” (rafforzata dall'assonanza con “vedetta”, e preceduta dalla rima interna “vento”-“commento”)». «Ma non è tutto», concludeva Magrelli, «forzando la lettura, sembra lecito scorgere nel testo anche la pressione segreta di una citazione. Si tratta della celebre *Ode su un'urna greca* di John Keats, la cui terza strofa, proprio nella traduzione di Buffoni, recita: “Oh rami, rami felici! Che non potete perdere le foglie, / Né mai direte addio a Primavera!” Giocando con materiali tanto preziosi, il poeta li “traduce” letteralmente nel panorama della contemporaneità. Infatti, mentre lo sguardo romantico coglieva il sentimento dell'eterno nella figura di un albero incisa nel marmo di un antico sepolcro, Buffoni adesso lo individua nel “meraviglioso pioppo che si inchina” sullo schermo del suo computer. Così, paragonando in un sorriso l'intestazione della posta elettronica e il marmo delle urne, l'autore torna a cantare la potenza straziante e metamorfica del segno».

Che dire? Che sì, le ultime lettere potranno anche diventare le ultime mail di Jacopo Ortis, ma dentro qualcosa che molto laicamente mi piace definire “anima” dovrà pur continuare a pulsare.

Maria Grazia Calandrone

Poesia per una cittadinanza universale

Ho intitolato il mio intervento *Poesia per una cittadinanza universale* – estendendo l’elastico della prima espressione che avevo scelto, *planetaria*, perché da molti anni dico della poesia come evocazione di una lingua invisibile, di un linguaggio comune agli alberi, alle stelle e agli esseri umani.

Una lingua dunque molecolare, che unisce al di là di ogni confine e, soprattutto, al di là di ogni individualità e credo sia la stessa intuizione della lingua avuta tanto prima di me da Charles Baudelaire quando mette in versi il concetto delle *correspondances*, che mi pare perfettamente coincidente col fenomeno dell’*entanglement* osservato dall’ultima fisica quantistica, cioè la *corrispondenza* – oggi scientificamente provata – tra particelle che hanno interagito e che, messe a distanze di chilometri, continuano a interagire.

Se consideriamo che proveniamo tutti da un unico grumo di materia che nei miliardi di anni si è differenziato, non facciamo fatica a comprendere come tutto corrisponda a tutto. I poeti possono naturalmente fare dichiarazioni intuitive, i fisici sono costretti a dimostrare quel che intuiscono e replicarlo più volte, devono dimostrare che si tratta di fenomeni riproducibili.

Lo scorso aprile ho scritto per «Sette» un lavoro di ricognizione sulla poesia civile, nel quale mi sono occupata di poeti compresi tra Nazim Hikmet e Warsan Shire, affrontando un panorama complesso e a volte in contraddizione, se pensiamo a Osip Mandel’stam che dileggia la dittatura detta comunista di Stalin e a George Oppen che prima, in Francia, combatte il nazismo e poi, in America, la dittatura del mercato, o allo stesso Hikmet, che si schiera contro il dittatore Ataturk. Emerge un panorama di uomini e donne che usano la poesia per testimoniare una presa di posizione nei confronti della libertà.

Inoltre, mi occupo da anni di laboratori scolastici e l’associazione fondamentale che tendo ad instaurare nel pensiero dei ragazzi è proprio quella tra poesia e libertà.

Libertà associativa, nel caso dei bambini delle elementari, libertà d’immaginazione, libertà di sognare un mondo nuovo, vero e concreto, nel caso dei ragazzi delle superiori.

La funzione didattica e formativa del testo poetico credo sia mettere i ragazzi a contatto con la realtà e la profondità dei propri desideri in forma nuova e non banale, opposta al desiderio di possesso suggerito dalle pubblicità.

La poesia è infatti strumento eversivo e sorprendente di conoscenza di sé. E, soprattutto, è uno strumento pericoloso, perché il cittadino che conosce se stesso e i

risvolti della propria lingua, sviluppa un senso critico e non si fa più adescare dai linguaggi pubblicitari, siano essi politici o economici (mantengo l'antiquata distinzione, benché purtroppo da decenni le due aree coincidano).

La poesia, poi, è costituita da una grande parte di silenzio e il silenzio contraddice la ipercomunicatività nella quale siamo immersi. Questo vale soprattutto per i ragazzi nati nella società digitale, i così detti “nativi digitali”, che non hanno alcuna esperienza del mondo prima delle reti, il mondo nei quali si poteva stare beatamente soli. Silenzio e solitudine, a livello neuronale, diventano politici: contraddicono la società nella quale viviamo calati. Il silenzio e la solitudine della poesia hanno una profonda, intima e personale valenza politica. Fare poesia significa avere un'esperienza politica intima.

Ancora: le neuroscienze insegnano che il cervello è una materia plastica, che si modifica per tutta la vita, a seconda delle attività che svolgiamo. Occuparsi di poesia significa, dunque, essere in grado non solo di ampliare l'area del linguaggio, ma essere soprattutto capaci di mettere in relazione aree diverse di conoscenza, poiché la poesia è onnivora e si occupa di tutto.

Chi legge e scrive poesia è in grado di mettere a contatto la scienza con le frontiere della lingua, l'astrofisica, la meccanica quantistica con la lingua. Tutto può essere tradotto in linguaggio, sia le aree della conoscenza umana, sia l'interiorità, il desiderio, il sogno di un mondo nuovo.

La poesia è perciò traduzione di una lingua politica, di una lingua privata e infine, di una lingua invisibile, come diceva il poeta Tomas Tranströmer.

Chiudiamo il cerchio tornando al punto dal quale siamo partiti: la poesia, come lingua molecolare e infine neuronale, è traduzione di una grande facoltà umana, la possibilità di desiderare e immaginare un futuro possibile – ed è anche la memoria di un passato che può diventare futuro, è uno dei serbatoi della fondamentale risorsa energetica umana che chiamiamo utopia

In ultimo, la cosa più importante: la poesia mette in moto, dentro la sola specie fraticida – la nostra – il sentimento della compassione, cioè l'identificazione con l'altro. E questo è il suo più alto e *permanente* scopo civile.

Gianni D'Elia

Sul disincanto incivile

Con i tempi di malattia e di guerra che corrono qualunque discorso sulla poesia civile forse non può partire che dal suo negativo, e dunque dalla non cittadinanza della poesia stessa, nella nuova epoca della biopolitica virale e bellica.

La concezione della storia come fine delle illusioni che giunge dal Leopardi a Pasolini è stata ricordata qualche anno fa in una efficace recensione di Stefano Giovannuzzi al mio *Fiori del mare* (2015) sull'«Indice» (novembre 2015).

La compresenza di lirico e satirico ci offre il primo spunto per oltrepassare la retorica civile del canto positivo alle imprese gloriose dei *Sepolcri* foscoliani, virando verso l'irrisione e il disamore ideologico che dalla *Palinodia* leopardiana arriva alle *Poesie incivili* (aprile 1960) di Pasolini, cinque magnifici poemetti che si chiudono proprio con un plausibile calco della *Ginestra* nel suo *Il glicine*.

L'amarezza e la delusione di fronte alla storia e al rigoglio mortale della natura disegnano un disincanto lirico pieno di critica ribelle alle cose così come sono, in un mondo dove appare sempre più evidente l'isolamento di ogni ipotesi rivoluzionaria insieme all'emarginazione del poeta come intellettuale e contestatore di una 'reazione stilistica' che è il semplice doppio di quella politica e culturale. Se la vena di critica civile consiste nella disposizione d'animo e nella capacità di unire la vita interiore alla vita sociale e di relazione, nel vuoto crudele di oggi che raddoppia l'irrealtà nazionale dell'omologazione nelle mode stereotipate dei generi letterari di massa, ecco che ci può soccorrere un saggio di Umberto Saba del 1911, rifiutato allora dalla rivista «La Voce» e pubblicato dopo la sua morte nel 1959 a cura della figlia Linuccia Saba, riedito dalle Edizioni Henry Beyle di Milano nel 2012.

Quello che resta da fare ai poeti, e anche ai cittadini italiani ed europei, consiste per Saba in un duplice atteggiamento intimo e letterario, e perfino sociale e politico, senza il timore poetico di ripetersi e restando fedeli alla propria ispirazione: «una vita di riparazione e di penitenza», per figli che ebbero padri troppo dissipatori e «malamente prodighi di averi e di salute»; e, dal punto di vista creativo, «un ritorno alle origini: con un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione». Un'umiltà postmoderna, dunque, sulle spalle dei classici e dei moderni... Saba parla di un'unica speranza di guarigione per i poeti visti come dei malati lontani dalla loro patria, di un'ultima possibilità: il ritorno all'«aria nativa», al luogo fisico. La poesia come «attività riparatrice», in tempi di pandemia e d'imperialismo guerrafondaio, allude oggi anche al disastro ecologico in atto e alla propaganda digitale della società dello spettacolo diffuso e continuato. Non è detto che saremo

noi o i posterì a cogliere il frutto di questa azione, ma «la poesia onesta» chiama anche una civiltà onesta, contro la non cittadinanza del vero e del giusto nel circo oggidiano.

[Al fantasma corsaro]

«Soave scimmia dallo zigomo duro
Marcato viso in voce celestiale
Homo sapiens dall'intelletto puro
Arcaico poeta del senso animale

Pier Paolo Pasolini ribollente mare
invaso dal petrolio d'un potere oscuro
Rinato ad ogni onda da un massacro tribale
Gatto arrotato e serpe schiacciato e spettro sicuro

PANI e SOLI – lume e nome del futuro
Sepolto per la falsa coscienza nazionale
Schiaffo allo scoglio di roso tamburo
Eco infinita di maretta abissale

Per metro esatto e ritmo dolce e duro
Vario e estremo umanista ereticale
Grazia del male ed ostia dell'impuro
Grazia dell'impuro ed ostia del male

Schiantato contro il più segreto muro
Sull'idroscalo del freddo guerreggiare
Lì attirato da un mistero maturo
Lasciato solo e matato come un cane

Dal fascismo di sempre e imperituro
Del primitivo odiare universale...»

(<https://www.facebook.com/laforzadicambiare.it/videos/330787482398981>)

Guido Oldani

Cittadinanze e Realismo Terminale

Oggi, mi pare, si tende a praticare più una cittadinanza di fatto che non di diritto. Ricordo quando, non molti anni fa, in Svizzera, il poeta Giovanni Orelli, noto autore dialettale e cugino di Giorgio poeta appartenente alla Linea lombarda, aveva l'incarico dal suo governo di esaminare uno ad uno gli stranieri richiedenti la cittadinanza svizzera per valutarne il livello linguistico, necessario per vivere nella nazione elvetica. La cittadinanza burocratica sembra interessare ormai solo al ceto impiegatizio statale, anche se è pur vero che la lingua burocratica è tristemente quasi la sola superstite, magari con qualche variante mediatica. Il dato rilevante nel tema dell'abitare cittadino è, credo, l'accatastamento dei popoli, con quel che ne consegue. Mi sembra di rammentare che nel 430 a.C. sia scoppiata una guerra tra Sparta ed Atene. Pericle vinse tale episodio bellico, ma ammassò la popolazione rurale dentro le mura di Atene. La densità fu tale, in condizioni d'emergenza, da far scatenare una spaventosa peste epidemica, così ben narrata dalla penna di Tucidide, quanto progenitrice delle nostre sanitarie calamità. La cittadinanza canonica, ad esempio, fece in modo che Paolo di Tarso, appellandosi alla sua propria romana per essere processato nella capitale dell'impero, portò la rivoluzione cristiana nel continente europeo. Al nostro tempo, un cittadino statunitense povero avrebbe tutta la convenienza a venire in Italia, da clandestino, per poter farsi curare umanamente in un ospedale nostrano, che non rifiuta i non assicurati. Come a dire che la cittadinanza oggidì lo è prevalentemente di fatto, per il resto si vedrà.

L'Italia ha solo piccole città, che si prestano più alla vicenda turistica che non ad altro. È infatti in altre nazioni che incontriamo metropoli, che versano intorno alla decina di milioni di abitanti. Per non parlare della Cina, dove singole megalopoli hanno un numero di abitanti paragonabile a quello delle nazioni europee. Il vero scontro in questo ribollito planetario è nel linguaggio, fra quello coartante della citata burocrazia e quello reale di chi risponde solo ai canoni dell'esistenza. Poiché i politici delle nazioni cosiddette democratiche o meno sono di fatto eticamente sui libri paga delle varie lobby internazionali, depredatrici del pianeta, il linguaggio della burocrazia arriva ad opprimere i popoli in maniera diretta attraverso la tempesta delle certificazioni ed in modo indiretto attraverso le quotidiane telenovele che plasmano la cera d'api delle nostre personalità.

C'è un modo per affrontare questa cittadinanza universale, monotipicamente ridotta all'osso? Grazie al cielo sì. È ben nota, dall'antico testamento, la vicenda della torre di Babele, così presente da essere fomite di saggezza popolare e di proverbi alla

spicciola. Quella di Babele è una cittadinanza andata a male. Verrebbe da dire che non erano saggi a sufficienza. Oggi la situazione è ben più complessa e quello che nell'antico testamento era un limite invalicabile, è diventato invece un inevitabile punto di partenza. Il terzo millennio sembra essere proprio una corsa ad ostacoli a partire da Babele come palestra per riscaldare i muscoli di fronte a quello che ci farà aspettare la nuova cittadinanza. Quando pubblicai nel 2010 *Il Realismo Terminale*, definendo peraltro le metropoli «pandemie abitative» (p. 29), avevo ben presente questo nuovo tipo di cittadinanza definito «dall'accatastamento dei popoli nelle metropoli». È un sorprendente e persino tragicomico modo di essere cittadini di questo tempo. Sono quasi prevedibili mossa per mossa gli spostamenti sempre più frequenti delle masse umane e del nostro verticalizzarci ammucchiato dell'abitare. Nasce un concetto nuovo di realtà: essa è data dal corpo a corpo umano, mescolato e sommerso dall'altrettanto corpo a corpo degli oggetti, nonché di decine e decine di dialetti e lingue varie. Essere cittadino significa cavarsela in questo shakeraggio della citata semplicissima formula compositiva. Ora, siccome essere abitanti di città vuol dire far parte di una pressa meccanica, in cui natura e oggetti ricevono ciascuno l'impronta dell'altro, ecco che la natura diventa a immagine e somiglianza dei prodotti. A Milano, dove vivo, un bosco assomiglia a un grattacielo, rivestendone per intero il parallelepipedo. La collinetta di San Siro, detta «la muntagnetta», non è altro che il profilo di milioni di tonnellate di spazzatura, che ne costituiscono l'anima e la forma naturali. Per non parlare dell'umano: il mio vicino di casa quando si arrabbia ha due occhi che sembrano fanali d'automobile accesi nel buio della notte. Ecco perché questa «cittadinanza» ha fatto nascere nel mio *Realismo Terminale* la pratica della similitudine rovesciata. Si capisce allora come la vita sia come la batteria di uno smartphone: si carica e ricarica fin che si può, poi la si getta, ma avendo attenzione di rispettare l'indicazione dei contenitori. Credo che i vari lobbisti che torturano il mondo, senza saperlo useranno il nuovo linguaggio delle similitudini rovesciate e, alla loro amata, diranno frasi del tipo «ti amo quasi come la millesima parte del contenuto della mia cassaforte». Insomma la nuova cittadinanza è alleata del linguaggio, altrettanto diverso, del *Realismo Terminale*.

Fabio Pusterla

Sull'altopiano dei fuggiaschi

Sarà perché sono nato a cresciuto, e continuo anche oggi a vivere, a cavallo delle frontiere, possedendo ufficialmente due identità nazionali, cioè due “cittadinanze” (ma una delle due, quella italiana in cui sono nato, a lungo non ammetteva la possibilità che ne esistesse una seconda: sicché sono nato italiano, sono poi diventato svizzero da bambino perdendo la cittadinanza italiana; e sono poi ritornato a essere anche italiano verso i trentacinque anni, quando l'Italia ha dovuto allinearsi alle norme europee e consentire agli ex-italiani di riacquisire i loro diritti; ma si può ancora aggiungere che negli ultimi anni la destra svizzera sta guardando con sospetto e diffidenza i portatori di una doppia nazionalità, che minerebbero ai suoi occhi un'immaginaria purezza identitaria). Sarà perché la scrittura poetica mi ha spesso portato a gironzolare tra le lingue, traducendo e venendo a mia volta tradotto. Sarà che la parola poetica tende a registrare i movimenti tellurici prima che i sismografi ufficiali ne diano notizia e le coscienze ne prendano atto. Quale che sia l'origine del fenomeno, sento da tempo di essere assai dubitoso circa le cittadinanze e le identità nazionali, e piuttosto attratto invece da quello che qualcuno ha definito come «umanesimo nomade». Ho la sensazione di vivere in un'epoca di transizione: nella quale le radici identitarie e nazionali, fortificate per lo più nel XIX secolo e attraversate dagli orrori del XX, stiano per essere superate dagli avvenimenti, dalla nuova forma della realtà; e tuttavia sopravvivano ancora, e siano anzi capaci di chiudersi rabbiosamente, a difesa di antichi privilegi o anche solo a difesa di se stesse. Ne abbiamo tragici esempi sotto gli occhi proprio adesso, nella primavera del 2022; e ne abbiamo sperimentato tutti le contraddizioni, diversamente tragiche, lungo i due anni di pandemia.

Forse per questa ragione sono stato così colpito tornando l'estate scorsa, a distanza di parecchi anni, nel villaggio francese di Le Chambon-sur-Lignon, che si trova in Ardèche, su un vasto altopiano che ha un nome sorprendente: Plateau des Protestants. Anni fa mi aveva colpito il fatto che in questo villaggio avesse risieduto per qualche tempo Albert Camus, per curare la tubercolosi; e che qui forse avesse ideato e in parte scritto *La peste* (anzi, Pascal Riou, il poeta francese che allora mi ospitava, notando il mio stupore, mi aveva chiesto se ricordavo il nome del protagonista di quel romanzo. Lo ricordavo, era il dottor Rieux; e lui mi ha detto: ecco, probabilmente era mio nonno, medico proprio qui, che curava Camus). Questa volta ho cercato di conoscere meglio il villaggio, di visitare la casa dove era stato Camus, di capire

l'origine di quel toponimo sorprendente. E ho così scoperto le cose che ho indicato nella breve nota finale, cose che hanno rafforzato il mio stupore e la mia ammirazione. Qualche giorno più tardi, salendo un piccolo colle sul versante francese del Moncenisio, ho cominciato a elaborare mentalmente *Altopiano dei fuggiaschi*, partendo proprio da questa denominazione immaginaria; e senza poter immaginare quali e quanti nuovi fuggiaschi avremmo dovuto vedere con tristezza pochi mesi più tardi; quanti *draghi e cinghiali* alle loro spalle.

Un'ultima cosa che mi ha colpito a Le Chambon-sur-Lignon è una piccola chiesa romanica, circondata da spiazzi erbosi e da muretti a secco. L'associazione che l'ha restaurata e che ora la gestisce ha deciso di accogliere in questa chiesa molte manifestazioni culturali, e anche ogni forma di preghiera; ma nessun culto ufficiale. Forse, anche in questa scelta è possibile cogliere qualcosa di bello, un tratto di quell'orizzonte che ogni tanto ci sembra di intavvedere, prima che venga di nuovo oscurato dalle tenaglie che richiudono i confini, le presunte identità, le cittadinanze armate.

ALTOPIANO DEI FUGGIASCHI

A Pascal Riou e Sarah Brunel

*Che animale sei
quanti denti hai?*

*Quali prede vuoi
come squarterai?*

*Quando arriverai
mi nasconderò.*

*Se mi troverai
io ne morirò.*

Non mancano i motivi della fuga.
Mai mancati.

Chi ha perso tutto chi non ha più niente
esce per strada e scappa.

Su secca terra o mare, in un ventre di lupo,
per aspre vie e selvagge
sempre sentendo cupo venire il galoppo
dietro le spalle, di quelli che arrivano armati
montando draghi e cinghiali,
incubi truci.

Ma qui la terra è umida, sicura,
nera la storia ha insegnato certe cose.
Ugonotti, bambini ebrei, tutto un paese
che accoglie, che nasconde lungo i secoli
per boschi e per ghiacciaie
dentro caverne o nei cuori,
provando a essere giusti, a non tradire.

Sull'altopiano dei fuggiaschi
forse nacque *La peste* sotto ruote di nibbi.
Poco lontano una chiesa romanica
ammette ogni preghiera e nessuna religione.
A ognuno il suo racconto inenarrabile
a ognuno la sua parte di fatica, la sua croce.

Quello che spia, quello che ghermisce
batte le campagne annusa nei macchioni.
Ma sui campi si spande
letizia di letame, sciolti cavalli corrono e ragazzi
cantano l'allarme in mezzo ai castagneti.

E il vento, questo vento a non finire,
molte voci.

Nota: attorno al paese francese di Chambon-sur-Lignon si stende Le plateau des Protestants, un vasto altopiano in cui hanno trovato rifugio gli Ugonotti in fuga, e più recentemente un certo numero di bambini ebrei in fuga dal nazismo. Il villaggio è stato per questo annoverato tra «I Giusti tra le Nazioni». In una antica casa ha trascorso qualche tempo Albert Camus, e forse ha scritto il suo romanzo *La peste*. *Quello che spia, quello che ghermisce:* nelle antiche mitologie persiane, lo spirito del male era a volte indicato con questa espressione (si veda E. Langton, *La Démonologie. Etude sur la doctrine juive et chrétienne, son origine et son développement*, trad. di G. Waringhien, Paris, Payot, 1951). Pascal Riou è un poeta francese.

in circolo

Edoardo Sanguineti

Segnalibro. Poesie 1951-1981

prefazione di Erminio Risso
Milano, Feltrinelli, 2021

Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001

prefazione di Erminio Risso
Milano, Feltrinelli, 2021

Mikrokosmos. Poesie 1951-2004

a cura di Erminio Risso
Milano, Feltrinelli, 2021

a cura di
Chiara Portesine

Introduzione

Sanguinetiano è diventato il mondo o sanguinetiana (per tradizione e per missione editoriale) è Feltrinelli? Questo numero della rubrica «in circolo» proverà a interrogarsi sulla tuttora attuale inattualità del poeta chierico a partire dalla riedizione del trittico di *Segnalibro*, *Mikrokosmos* e *Il gatto lupesco*,¹ uscito alcuni mesi fa per la collana Universale Economica con tre prefazioni (due ‘novissime’ e una risalente al 2004, ma qui riproposta come soglia mikrokosmica), tutte firmate da Erminio Risso.

Dopo un iniziale resoconto (*L’ora nuovissima di Sanguineti*) da me condotto sugli inediti apparati critici – che segnano l’autentico scarto rispetto alle precedenti edizioni –, la rubrica ospiterà un saggio di Massimiliano Cappello («*Legitur sopra una motocicletta [...] et cumulatur umbra*») indirizzato, come auspicio e obiettivo pragmatico, «Ai lettori prossimi venturi di E. S.». L’intervento di Cappello, nel restituire ai testi di Sanguineti i contesti della loro fruizione originaria (e, soprattutto, il dibattito polemico animato da due oppositori dello sperimentalismo neoavanguardista come Andrea Zanzotto e Giovanni Raboni), costruisce una sorta di *boomerang* ermeneutico che, lanciato verso il passato, torna al mittente della critica presente (e, dunque, se sarà una ‘buona’ critica, alla posterità dei lettori futuri).

La rubrica prosegue con un’intervista a Erminio Risso, curatore e novello prefatore di testi sanguinetiani, finora rigorosamente ‘orfani’ di soglie critiche altrui – nonché più affezionato ‘spigolatore’ dei suoi versi dai tempi, almeno, della poderosa edizione critica di *Laborintus* (2006), anch’essa ristampata recentemente da Manni (2020) in questo *revival* generalizzato del leader novissimo. Risso discuterà dell’eredità (letteraria e politica) di Sanguineti in relazione a un pubblico di liceali o giovani universitari, tentando di dimostrare il dinamismo e la duttilità con cui il suo «pensiero critico ‘nomade’» è stato in grado di aggiornarsi progressivamente, senza smettere di misurare l’ideologia sulla prassi del mondo. La flessibilità, insomma, risiede nell’ascoltare la voce della storia – a dispetto di una *vulgata* critica che continua a relegarlo nel ruolo angusto di vetero-marxista ingessato su schemi e monomanie politiche, ancorate alla storia degli anni Sessanta e dunque inservibili per un presente liquido e sempre più globalizzato.

L’accerchiamento multifocale a Sanguineti si arricchirà, infine, di una sezione visuale occupata da una serie di materiali collaterali – disegni, prove di copertine poi scartate, abbozzi a matita – realizzati dall’artista Marco Petrella e accompagnati da *Alcune note sul disegnare Sanguineti*. Questa appendice si rivela tutt’altro che

¹ Nella campagna delle riedizioni *sanguinetiane* bisogna annoverare anche *Capriccio italiano*, uscito sempre per Feltrinelli alcuni mesi dopo *Il gatto lupesco*. La nostra rubrica, tuttavia, verte esclusivamente sulle raccolte di poesia, per ragioni di organicità e coerenza generale.

accessoria e decorativa, considerata la lunga fedeltà di Sanguineti a pittori e artisti (da Enrico Baj a Carol Rama). I disegni di Petrella ci offrono, anzi, l'opportunità di immaginare un *explicit* visionario, proiettato verso la ricezione futuribile di Sanguineti. Il personaggio fumettistico che sbuca, con il suo naso da modernissimo cartoon (più simile al Montgomery Burns dei Simpson piuttosto che a quell'«Hoffman in delirio» a cui si paragonava il poeta in *Reisebilder* 29),² sembra bisbigliare all'occhio del lettore un nuovo futuro per la lettura: un ipertesto letterario, iconico, musicale, performativo – maledettamente attuale, per l'appunto.

² Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 133.

Chiara Portesine

L'ora nuovissima di Sanguineti

Nell'anno delle celebrazioni dantesche – e del conseguente profluvio di tributi editoriali all'Alighieri – è passata in sordina la campagna di ristampe pianificata dalla casa editrice Feltrinelli per presentare al pubblico degli anni Duemila l'opera di un altro ingombrante classico, proveniente dall'altrettanto ingombrante passato prossimo degli anni Sessanta: Edoardo Sanguineti. E proprio nei termini di un «classico delle neoavanguardie», «comico e ostico, respingente e immersivo», si pronuncerà Erminio Risso – curatore delle *novissime* prefazioni. Nell'inaugurare il primo dei tre volumi (*Segnalibro. Poesie 1951-1981*), lo studioso si interroga sulla *praticabilità* della poesia di Sanguineti nel «mondo dell'accelerazione e dell'alienazione» –¹ un panorama sideralmente diverso dalla società marxista sognata (ad occhi ben aperti e vigili) dallo scrittore genovese. Se la storia di cui si faceva fedele messaggero Sanguineti è stata sbaragliata dalla foscoliana (e *laborintica*) «qualità dei tempi», perché le sue poesie dovrebbero continuare a essere lette nel 2021? Per altri scrittori novecenteschi lo scacco dell'utopia non rappresenta una sconfitta dello stile, ma come dovrà regolarsi il critico (e il lettore) di fronte all'intellettuale che ha enunciato ricorsivamente l'equivalenza tra ideologia e linguaggio?

Partiamo, intanto, dalla strutturazione dei tre volumi (il già citato *Segnalibro*, seguito da *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001* e da *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*), per fare in modo che siano gli apparati stessi di questa meritoria operazione di archeologia contemporanea a sciogliere qualsiasi potenziale riserva sull'attualità futuribile della versificazione sanguinetiana.

La ristampa di *Segnalibro* – «raccolta delle “raccolte di raccolte”», per adottare l'azzeccata definizione di Risso –² ricalca fedelmente l'edizione del 1982, in cui Sanguineti aveva assemblato insieme *Catamerone*, *Postkarten*, *Stracciafoglio*, *Scartabello*, *Cataletto* e *Fuori catalogo*. La *Prefazione* di Risso consente di muoversi agilmente in questo 'palinsesto di macrotesti', equipaggiando anche il lettore distratto di una comoda mappa in forma di schema grafico –³ per orientarsi (cronologicamente e operativamente) in questa «costruzione e a scatole e ad accumulo, un po' matrioska un po' sequenza lineare». ⁴ Le diverse fasi e stazioni testuali dell'*itinerarium* materialistico vengono disposte entro un modello rassicurante e disciplinato, che

¹ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. I.

² Ivi, p. II.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. III.

consente di fare ordine (le pulizie di primavera della filologia) tra le date d'uscita delle singole raccolte e i momenti di sistematizzazione delle 'raccolte di secondo grado' (ossia quelle tappe di auto-sistematizzazione d'autore che hanno scandito l'intera storia editoriale di Sanguineti).

Oltrepassato il potenziale sbarramento delle gestazioni redazionali, evitando di perdersi (cartografia formalista alla mano) nella selva delle diramazioni cronologiche, Risso sceglie di giocare una carta impreveduta ma metodologicamente efficace per inaugurare il commento: scommettere sul paratesto come chiave di accesso e di verifica dei testi. Il critico passa in rassegna le diverse titolature, a partire dagli abbinamenti eruditi delle prime raccolte (Everardo Alemanno–*Laborintus*, Levio–*Erotopaegnia*, Folengo–*Triperuno*, e così via), per arrivare all'a- o anti-citazionistico *Segnalibro*, quel *signum* comune (cordoncino o rettangolo di cartone) utilizzato per ritrovare una precisa pagina ed eletto da Sanguineti al rango di *iper*-titolo, quasi «una *mise en abyme* di trent'anni di scrittura». ⁵ Dall'allusività letteraria ostentata nei primi titoli si passa allo strumento più trasparente per registrare inventarialmente e per accedere pragmaticamente a qualsiasi citazione del patrimonio librario; il segnalibro diventa, così, il 'titolo dei titoli', ideale per compattare teleologicamente tutti gli altri contenitori editoriali.

Risso, ben lungi dal campionare descrittivamente le diverse titolature, utilizza le soglie genettiane per gettare un ponte con la storia – forse l'unica (materialistica) Musa di Sanguineti. Dal *paratesto* si passa così al *contesto*, inteso come capo di forze culturali e politiche con cui i versi sanguinetiani sono chiamati costitutivamente a reagire. Il commento di Risso, infatti, ha il merito di rimettere i versi di Sanguineti con i piedi ben piantati nel terreno della realtà storica; da questa prospettiva, la *palus putredinis* sarà anche (o soprattutto) la proiezione sociale di un immaginario post-atomico, il «filo spinato» ⁶ con cui si apre la filastrocca tragica di *Purgatorio dell'Inferno* diventerà il correlativo oggettivo della Guerra in Algeria, e così via. Se i versi sanguinetiani si rivolgevano a un pubblico in grado di riconoscere istantaneamente i fantasmi di un'attualità storica vissuta in termini di 'iperpartecipazione' collettiva, il pubblico contemporaneo (soprattutto i lettori anagraficamente più giovani) ha il diritto di essere condotto a riscoprire il calendario della cronaca con cui le poesie di Sanguineti si trovano spesso a dialogare interlinearmente. Di fronte a una poesia che si professa orgogliosamente 'd'occasione' (da non intendersi, in questo caso, nel senso di una poesia estemporanea o di un neo-panegirismo celebrativo, ma di una lirica che fonda sull'evento biografico o culturale «fresco di giornata» ⁷ il proprio respiro operativo), al critico spetta anche il (grato) compito di riavvolgere la pellicola della cronologia procurando al fruitore un libro illustrato – non da figurazioni pittoriche, stavolta, ma da sussidi informativi e documentari. La prefazione di Risso

⁵ Ivi, p. IV.

⁶ Ivi, p. 71.

⁷ Ivi, p. 209.

riesce nel delicato obiettivo di evitare il rischio di derive didascaliche o manualistiche senza dare per scontato, al contempo, alcun «repertorio» iseriano condiviso.

Nell'epoca attuale, infatti, risulta sempre più difficile appellarsi a un patrimonio di prerequisiti comuni – in parte per la divaricazione dei programmi scolastici, in parte per una globalizzazione impazzita di contenuti e informazioni, entro cui la storia si segmenta in storie o zanzottiane «storielle» – pluralissime e internazionali.

Dai paratesti e dai contesti, la prefazione passa, infine, ai testi veri e propri – in una sintesi quasi hegeliana delle due precedenti direttrici d'indagine. In particolare, Riso si concentra sul «montaggio» quale modalità privilegiata per trattare materiali verbali eterogenei (citazioni e travestimenti, calchi e tradimenti). Se la critica, rifacendosi alle definizioni del poeta stesso, ha individuato «tre» momenti sequenziali della produzione sanguinetiana – nei termini, perlopiù, di una progressiva abdicazione al tragico-*laborintico* a vantaggio del comico-lupesco, passando per la fase purgatoriale dell'elegia –, il montaggio e il *pastiche* costituiranno l'autentico collante e l'ingrediente immediatamente riconoscibile dello stile sanguinetiano, resistente a qualsiasi tentativo di periodizzazione. La forma, per Sanguineti, non rappresenta mai una scelta squisitamente esornativa ma il ponte dialettico fra «scrittura e vita, fra linguaggio e realtà». ⁸ La poesia di Sanguineti porta felicemente le stigmate della politica e dell'autobiografia, nonché – e forse questo è l'elemento più difficile da digerire per il pubblico contemporaneo – della lotta di classe. Come ricorda Riso, nel passaggio dagli esperimenti isolati e laboratoriali della prima raccolta all'esperienza dei Novissimi, Sanguineti matura la consapevolezza che «agire nello spazio deputato della politica» debba corrispondere a «fare un servizio al proprio gruppo sociale e alla propria comunità». ⁹ In una società, come quella attuale, in cui le sirene del populismo cavalcano l'onda delle crisi economiche – fomentando e convogliando verso l'anti-politica l'insofferenza dei ceti sociali più poveri –, diventa sempre più complesso spiegare e 'riqualificare' il profilo di un intellettuale organico per il quale, come si legge nelle ultime righe della prefazione, la cultura non era altro che «il tentativo di strappare alla vita un po' della sua verità». ¹⁰

Con *Il gatto lupesco* entriamo direttamente nel terreno del 'comico', da intendersi, tuttavia, come unica possibile «via di accesso al 'tragico'» rimasta a disposizione del poeta contemporaneo – in un periodo storico (i primi anni Ottanta) in cui «l'inno ai consumi e al divertimento» si sposava ideologicamente con un «ritorno alla centralità del privato», come precisa Riso in questa seconda prefazione. ¹¹ Dal punto di vista strutturale, risulta ben riconoscibile la «perfetta continuità» che viene a istituirsi rispetto al progetto di *Segnalibro*: un dittico di macrotesti da offrirsi al lettore come cataloghi di domande da porre alla storia e all'intellettuale contemporaneo. Anche in

⁸ Ivi, p. IX.

⁹ Ivi, p. X.

¹⁰ Ivi, p. XIII.

¹¹ Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, prefazione di E. Riso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. II.

questa seconda fatica editoriale il pubblico verrà dotato di un compendio grafico entro cui smistare meticolosamente le diverse cellule testuali, ripartite tra raccolte ‘di primo grado’ (*Codicillo, Rebus, Glosse, Fanerografie*, e così via) e ‘raccolte di raccolte’ (*Bisbidis, Senzatitolo, Corollario, Cose e Poesie fuggitive*). A una specularità (sanguinetiana) dei macrotesti corrisponde una similarità (curatoriale) dei commenti: le unità testuali, infatti, vengono nuovamente interrogate a partire dalle titolature, in un lavoro di tessitura ermeneutica che incrocia scelte paratestuali e affondi contestuali. Il lettore potrà divertirsi a sciogliere queste corrispondenze congiunturali in una serie di coppie minime (*Bisbidis*-Immanuel Romano, *Novissimum Testamentum*-Villon) la cui validità non si risolve nella mera *trouvaille* filologica ma diventa un autentico lavoro archeologico per riportare alla luce i cocci citazionistici di quell’immenso *opus* già programmato per diventare un relitto multiculturale e pluristilistico del proprio tempo.

Di fronte a una confezione editoriale quasi gemellare, a mutare è ‘soltanto’ la struttura che informa per eccellenza qualsiasi testo, ossia la storia. Fuori dal perimetro militante degli anni Sessanta e Settanta, professarsi materialisti e comunisti – riuscendo parallelamente a evitare qualsiasi dogmatismo e atteggiamento fideistico nei confronti della propria ideologia – richiede continui (e dolorosi) aggiustamenti di prospettiva. Come suggerisce efficacemente Riso, Sanguineti è un «uomo del suo tempo ma anche contro il suo tempo [...]; uno che sceglie l’inattualità (e il rischio di marginalità che comporta) per non perdere niente della radicalità della ricerca».¹² Rispetto alle pagine di commento a *Segnalibro* – che possono essere lette come un viatico cumulativo alla triplice ristampa –, la seconda prefazione si concentra soprattutto sulle modalità con cui Sanguineti riesce a declinare il materialismo storico secondo la prospettiva di una «filosofia situazionale» in grado di adattarsi alle mutazioni ambientali (legate, in particolare, ai processi di globalizzazione). Gli anni Ottanta segnano la fine ufficiale delle neoavanguardie, degli ideali e della storia; alla dimensione plurale del collettivo (letterario e politico) si sostituisce una crescente chiusura monadica entro la proprietà privata dell’io. Tuttavia, la fine delle ideologie non deve comportare necessariamente la fine delle poetiche. Per accedere a un reale esperito in forma di caos ed inesausto enigma, Sanguineti si reinventa proponendo la chiave apparentemente disimpegnata del gioco, entro cui al *Capitale* si può giustapporre la pagina della settimana enigmistica (e anzi, le due soluzioni finiscono per incrociarsi e confermarsi a vicenda).

Nella seconda fatica macrotestuale di Sanguineti si impone in misura inequivocabile la dialettica tra componenti d’occasione – confezionati, ad esempio, per accompagnare la mostra di un amico pittore e poi convogliati a posteriori in un contenitore miscelaneo (è il caso di *Ecfrasi* o delle stravagantissime *Poesie fuggitive*) – e raccolte concepite *ab origine* come un intero (come i versi-indovinello di *Rebus*). In entrambe le tipologie versificatorie, tuttavia, uno spazio privilegiato è

¹² Ivi, p. II.

occupato dall'assorbimento di referenti visivi o tecnologicamente mediati. Sanguineti si rende conto che, a partire dagli anni Ottanta, la comunicazione si è quasi completamente trasferita sul piano iconico, arrivando a «surrogare l'esperienza verbale».¹³ All'«iconosfera» degli anni Sessanta e Settanta, nel cui perimetro le immagini iniziavano a giustapporsi e a inglobare parzialmente gli altri messaggi, subentra un presente-palinseso che richiede l'intervento di un «intellettuale multimediale»,¹⁴ in grado di passare acrobaticamente dal lessico dell'informatica ai neo-archetipi della televisione di massa. I nuovi Media ibridi vengono 'cannibalizzati' dalla penna di Sanguineti non soltanto a livello contenutistico (come avverrà, ad esempio, in alcune poesie di Valerio Magrelli) ma a livello formale e stilistico, proponendo, ad esempio, una mimesi della «scena televisiva con i suoi tempi e le sue sequenze», come osserva giustamente Riso.¹⁵ La prassi del catalogo e dell'enumerazione (lucidamente) caotica conosce una sensibile amplificazione rispetto agli esordi 'laborintici' – come si può agevolmente verificare scorrendo le ottave del *Novissimum Testamento*, una filastrocca inventariale che, ispirandosi a Villon (e, aggiunge sapientemente Riso, a Brecht), intreccia il registro capricciosamente notarile del testamento privato alla lista, per fare un esempio, dei «gesti d'amore», un *Kamasutra* compitato a memoria di «baciari» e «avvinghiari», di «succhiari» e «orgasmari», in una celebrazione dell'iperbole addizionale che culmina nell'immagine del mondo come «grande magazzino | che, a farci qui il catalogo completo, | e ragionato, e illustrato, e aggiornato, | con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio, | è corta un'ora, e una vita è cortissima». L'espedito formale del lascito in versi, scriverà Riso, consente al testo di ospitare un raffinato *bricolage* di tessere citazionali «dove il testamento è un atto privato che lascia in eredità uno sguardo sulla storia universale».¹⁶ *Pastiche* radicale e acrobazia linguistica; il poeta genovese offre al pubblico della posterità una sorta di *ritratto di un ideologo come saltimbanco*, in cui la critica sociale sembra vestire i panni circensi e comicamente tragici della *clownerie*. In realtà, tra le piroette di una ballata e un *Witz* enigmistico, il lettore fedele non può evitare di scorgere una *silhouette* 'maledettamente umana' – che rende necessario correggere la precedente definizione in *ritratto di un poeta come essere umano* («servito al naturale», sottoscriverebbe il Sanguineti del dodicesimo testo di *Cataletto*). Se a un primo sguardo i testi lupeschi potrebbero apparire i più compromessi con il citazionismo, la maschera e il *ludus*, la riflessione di Riso ci conduce, nelle ultime righe, a riconoscere come l'artificio della letteratura si risolve semplicemente nella «storia di un uomo, [...] costretto a fare esperienza, gettato nei fatti, dai quale nasce una scrittura di carne, di esseri umani, in rapporto con la storia e con le cose».¹⁷

¹³ Ivi, p. IX.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. X.

¹⁶ Ivi, pp. XII-XIII.

¹⁷ Ivi, p. XIV.

Terminiamo la rassegna sul trittico feltrinelliano con un affondo riservato a *Mikrokosmos*, che si pone come ulteriore e quasi estremistica forma di auto-antologizzazione del sé. Nella *Premessa* del 2004, inclusa anche in questa nuova edizione 2021, Riso aveva parlato convenientemente di una «crestomazia-manifesto [...], ideologicamente responsabilizzata e declinata».¹⁸ *Mikrokosmos*, infatti, è uno strano oggetto librario costruito per calibrate agglomerazioni di materiali preesistenti, accostati sulla base di una rigorosissima poetica del frammento. Le varie tessere testuali, tuttavia, scorporate dalle originarie sedi editoriali attraverso il cesareo della selezione d'autore, acquistano una nuova vita – e, quasi, una coerenza logica e un andamento progressivo autonomo – al punto che *Mikrokosmos* può davvero essere considerato un libro a sé, un auto-centone che, attraverso le magie del montaggio, coltiva l'ambizione di diventare un raffinatissimo anti-*Canzoniere*, giustappositivo e dialettico. Per utilizzare le parole di Riso, «il montaggio non si riduce ad una pratica tecnica di taglio e incollatura, ma è un modo di costruzione che permette di mettere al vaglio della critica ogni materiale».¹⁹ Il primo criterio ravvisabile in questa forma di iper-contenitore è la ripartizione netta tra testi delle raccolte e materiali extravaganti. Nel primo caso, spiega Riso, si è cercato di «costruire micro-raccolte perfettamente omologhe alle macro»,²⁰ ripetendo – in forme miniaturizzate e in scala – i procedimenti sottesi alle architetture di partenza. Di fronte ai versi miscellanei, invece, si è seguito il criterio della *variatio*, scegliendo di presentare, per campioni esemplificativi, «tutti i generi praticati dall'autore». Anche in questo volume il commento parte dal titolo (tributo al musicista Béla Bartók non privo di ammiccamenti alle discipline matematico-scientifiche), sottolineando come il *Mikrokosmos* musicale racchiudesse una finalità didattico-pedagogica affatto estranea alla ricerca sanguinetiana.

Dopo questa breve ricognizione interna alle specificità delle singole raccolte, è opportuno concludere tirando le fila dell'operazione editoriale nel suo complesso. Questa triplice ristampa viene a inserirsi, infatti, in un più generale focolaio di interesse accesi attorno alla poesia sanguinetiana – e animato dalle iniziative del neonato Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti, costituitosi presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino a partire dai cospicui materiali del progetto *Sanguineti's Wunderkammer* (2016) e realizzato anche grazie alla collaborazione di Utet, Archivio di Stato e RaiTeche. Del resto, neppure l'iniziativa feltrinelliana si è ancora conclusa – dal momento che si attende l'imminente ri-pubblicazione del primo romanzo, *Capriccio italiano*, che verrà a inserirsi in questa ideale bibliotechina da camera dei lavori sanguinetiani.

¹⁸ Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 5.

¹⁹ Ivi, p. 6.

²⁰ *Ibidem*.

Il poeta genovese ha conosciuto, in vita, una fama quasi ‘pop’; come una rockstar della letteratura, si diceva maliziosamente che in ogni città d’Italia ci fosse una studentessa di lettere pronta a morire per lui. Ma la sua poesia ha altresì incontrato un omertoso silenzio *post-mortem* (complice la scomodità identitaria di un poeta custode di un’ideologia ‘forte’, in tempi di pensiero debole e modernità liquida). Ritorniamo così agli interrogativi di partenza: *perché Sanguineti? Perché Sanguineti, oggi? E, non da ultimo, «come» divulgare Sanguineti oggi?*

Come Risso ha preferito interrogare i testi sanguinetiani partendo dalle titolature e dalle soglie paratestuali, così questa recensione ha cercato di analizzare i tre volumi dalla prospettiva apparentemente ‘strabica’ delle *Prefazioni* curatoriali – l’autentico e più visibile scarto rispetto alle edizioni storiche, riprodotte con acribia quasi anastatica ma date in pasto ai lettori di allora completamente ‘nude’, prive di note d’autore o righe prefatorie altrui. La decisione di corredare i testi di queste dotazioni critiche potrebbe essere interpretata come un parziale (ma sanguinetianissimo) travestimento/tradimento dell’assetto originario. E, in effetti, non è affatto neutra la scelta di non abbandonare i testi al *jet-lag* della modernità senza dotarli di solide cinture di sicurezza – certificate dalla firma di quello che può essere considerato, a tutti gli effetti, uno dei più importanti critici di Sanguineti, autore della poderosa edizione critica di *Laborintus* (ristampata, peraltro, nel 2020) nonché instancabile prefatore e archeologo dei cantieri sanguinetiani.

Il movente alla radice di questo *upgrade* editoriale risiede, in fondo (e piuttosto scopertamente), nel tentativo di avvicinare il lettore-lettore al testo. Lo studente della scuola secondaria di oggi, il pendolare divoratore di libri, il padre alle prese con le nuove forme di genitorialità contemporanea; il lettore comune, insomma. Sanguineti ha sempre sognato di *costruire* un prototipo di lettore ideale, in una forma di allenamento pedagogico e dialettico alla complessità (ormai incomprensibile nell’era della facilità semplificatoria e dell’accelerazione). Un iper-fruitore critico, insomma, che fosse in grado, rimboccandosi le maniche, di padroneggiare il catalogo enciclopedico di fonti alluse e criptate, muovendosi con *nonchalance* tra cultura pop ed erudizione, tra rap e museo.

Di fronte a una mitografia labirintica e ‘cervellotica’ costruita attorno alla fruizione sanguinetiana, potrebbe sembrare a prima vista straniante il format fresco e giovanile scelto da Feltrinelli per la grafica delle tre copertine, in cui fa capolino un simpatico clone fumettistico del poeta disegnato dall’illustratore romano Marco Petrella. Se giudicare i libri dalla copertina non è mai prudente, l’opzione di ‘svecchiare’ il contenitore materiale riflette, tuttavia, un programma più profondo e radicale: ristabilire (o, addirittura, stabilire per la prima volta) un ponte diretto tra Sanguineti e il pubblico. Tanto più che ora, «in questa veste economica», come suggerisce Risso nella prefazione al *Gatto lupesco*, «davvero si *svend[e] (sterline 5) un copròlito fatto di parole (Glosse 16)*».²¹ I ‘vetero-appassionati’ del poeta genovese potranno

²¹ Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. II.

limitarsi a rimpiangere la grafica più seria delle prime edizioni: questa edizione non s'intona agli studioli dei feticisti della letteratura, preferisce le librerie Ikea e, perché no, le possibilità di acquisto dei grandi magazzini. Con l'imminente ristampa di *Capriccio italiano* (a cui ci auguriamo che seguano anche tutti gli altri volumi delle prose sanguinetiane), Feltrinelli ha regolato le lancette editoriali affinché suoni finalmente l'ora di Sanguineti; sarà la posterità dei nuovissimi lettori a scegliere se disinnescarla o se lasciare che la sua parola risuoni a festa nelle stanze di una nuova scuola, di un nuovo canone (e di una nuova società) degli anni Duemila.

Massimiliano Cappello

«Legitur sopra una motocicletta [...] et cumulatur umbra»

Ai lettori prossimi venturi di E. S.

Quanto lontani i tempi in cui, tra i banchi della Feltrinelli, il volto più o meno fumante di Edoardo Sanguineti occhieggiava (un po' alla maniera dei «Meridiani» Mondadori, a dire il vero; ma più dissacrante) dalle copertine delle sue macro-raccolte – *Segnalibro* e *Il gatto lopesco*.¹ Quel volto, designato per la prima edizione della seconda e retrospettivamente assunto per la ristampa del primo (che al suo apparire, nel 1981, recava ancora le eroiche stimate giallo ocre della stagione tra *Wirrwarr* e *Stracciafoglio*), sembrava innanzitutto confermare – e proprio mentre il limaccioso postmoderno tendeva a farsi *theory* neo-scolastica – una sorta di centralità-esemplarità nella figura anche fisiognomica dell'autore, frattale o 'scorciatoia' *ex-post* quanto si vuole eppure necessaria per capire un'opera e l'esperienza di una vita.

Non giudicare un libro dalla copertina, si diceva. Ma cosa allora, quando un libro, dalla copertina, questo vaglio lo *richiede*? E se contempla, per di più, le varie sedimentazioni del suo testo? Su questo e altro, nella recente discussione di amici, si rifletteva a partire dalle nuove edizioni che Feltrinelli, con non poco merito data l'ormai acclarata irreperibilità, ha recentemente approntato per le principali opere sanguinetiane: poetiche, per lo più, con qualche sprazzo saggistico e narrativo – tra le quali si segnalano *Microkosmos* e *Capriccio italiano*. Con non poco merito anche perché (e finalmente!) alle poesie è premessa per la prima volta un'introduzione, ad opera di Erminio Risso. Certo incalzata dalla scure delle date (il decennale della morte e i novant'anni dalla nascita, nel 2020), l'operazione è resa in qualche modo tanto più vitale dalla sostanziale intemperività con cui si torna e non si torna a riparlare di quella «fine» che, secondo un motto ormai quasi mitologico, le neo-avanguardie avrebbero aperto; e di mediazione e immediatezza, negazione della società vigente, fredda adesione a un'utopia: e perché non si è mai davvero smesso, e perché via via sono di fatto venute a mancare le categorie teorico-linguistiche (e i concreti oggetti della prassi; ma dove l'esperienza delle prime condizioni e preceda quella delle seconde) da cui i suoi esponenti più intellettualmente esposti e preparati – e Sanguineti ne è forse il più esposto e preparato – desumevano un analogo scritturale: la letteratura «come spazio sperimentale dove si decide la dialettica [...] delle parole e delle cose».²

¹ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981* (1981), Milano, Feltrinelli, 2021; Id., *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2021.

² Id., *La letteratura della crudeltà*, «il quindici», 1, p. 1; ora, come *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 108.

A ben vedere, era su questo crinale (non altrove) che le strade divergevano insanabilmente: quel certo voyeurismo che gli rimproverarono Zanzotto & co. dai *Novissimi* in avanti (pur riconoscendogli il ruolo di capobranco) faceva capo, ne fossero più o meno consapevoli o disposti ad accettarlo in termini ideologici e politici, a quell'idea di prassi come *magister optimus*; e dunque a quel discorso della poesia che, facendosi anche discorso sulla poesia, virava pericolosamente verso l'autoreferenzialità. Dei molti interventi che in questa sede si potrebbero citare, vale la pena forse riproporre quella *Specie di dibattito sulla scrittura in versi* co-firmato da Giovanni Raboni e dal così facilmente dimenticato Giorgio Cesarano sulle pagine di «Paragone» nell'agosto 1965; dove si può facilmente riconoscere, in un'atmosfera di devastazione dalle tinte benjaminiane, la fisionomia di Sanguineti nel «voyeur ossessionato», autore di infiniti *reportage* collerico-ironici dal diluvio – semplice variazione sul tema di un'umanità poetica di fronte alle «rovine della lingua» che, per altri versi, ha prodotto come esito operativo le poetiche dei *bricoleurs* (tra i quali andrebbero annoverati, almeno, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici, Giovanni Raboni) e dei *songeurs* (sui quali spicca pressoché solitario Franco Fortini):

Preso la parola, la si può tenere o lasciare (pur sempre detenendola) o rovesciare. C'è chi, all'impiedi nel mezzo della lingua e delle rovine della lingua ostinatamente conserva, come la più cara, capitale, unica, l'intenzione di parlare e dunque raccoglie intorno a sé – come il *bricoleur* di Lévi-Strauss – quanto è a portata di mano, s'ingegna, s'arrangia, poco o comunque non mai tanto da interrompersi o da desistere se preoccupa che il materiale raccolto e subito usato sia o no l'idealmente giusto materiale, il più resistente, il più nobile: ha, costui, la mente occupata dall'urgenza e dalla necessità, deve (vuole perché sente di dovere) parlare e crede che sia giusto farlo in quanto soprattutto è convinto che sia enormemente ingiusto rinunciare a farlo. C'è invece chi, accampato sulle macerie della lingua, tra orrore e amore s'invaghisce del disastro, e al contrario del *bricoleur* ostinato, non altro vede dinanzi a sé che la forma del disastro, la forma dunque dell'uniforme, che all'infinito ritrae, *voyeur* ossessionato, per poi, di questi *reportages* dal diluvio, non senza ironia o collera, con gli imperterriti archivisti fittamente commerciare. E c'è infine chi, misurata la vastità del disastro, constatata l'impossibilità d'operare secondo il modello che gli è inseparabile della perfetta e garantita adeguatezza, sdegnando così l'improvvisato e umile arrangiarsi del *bricoleur* come lo stralunato mal di rovine del *voyeur*, risolutamente volge le spalle, traguarda nel passato, calcola un altro possibile destino, un'alternativa non verificatasi probabilità, ne inferisce le norme d'un ordine che non esiste e a queste, con gli archivisti trattenendo rapporti (premurosi sempre) ma sprezzanti, s'attiene, immagina di attenersi, *songeur* tutto d'un pezzo che baratta il futuro con il passato.³

³ Giorgio Cesarano, Giovanni Raboni, *Intervento* [su G. Majorino, *Lotte secondarie*], «Paragone», XVI, 186, agosto 1965, pp. 119-123; ora, come «Una specie di dibattito» sulla scrittura in versi, in Id., *Carteggio 1961-1971*, a cura di Rodolfo Zucco, in *Dissenso e conoscenza*, numero monografico di «Istmi. Tracce di vita letteraria», 27, maggio 2011, pp. 193-199. Cfr. al riguardo *Ciò che non si può avere (giustizia-amore-verità)*, «Teatro di Oklahoma», gennaio 2022 (www.teatrodioklahoma.net). Una bibliografia minima in merito dovrebbe contemplare almeno: Andrea Zanzotto, *Un neo-tenter de vivre*, «La situazione», III, 14, aprile 1960; ora in Stefano Carbone, *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Magenta, NEM, 2007, pp. 231-235; Giovanni Giudici, *I Novissimi*, ivi, IV, 21-22, agosto 1961, pp. 7-10; Andrea Zanzotto, *I «Novissimi»*, «Comunità», 99, maggio 1962; poi in Id., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 24-29; e in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1107-1113: 1112. Cfr. anche Giovanni Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «aut aut», XI, 65, 1961, pp. 464-469; poi, come *La provocazione centrista*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta* (1976), ora in Id., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2006, pp. 238-246; F. Fortini, *Due avanguardie* (1966), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 77-92.

La copertina di *Segnalibro*, dunque; la quale – se è lecita la fantasiosa congettura – sta in relazione più di quanto non si creda con queste parole. Se non altro perché questo chierico organico ora sembra non interrogare più direttamente o fissamente il suo lettore odierno, ma rivolgere piuttosto il suo sguardo al passato; in quella che potremmo definire (e che tra poco definiremo) come una “figurazione pre-storiografica”. Perché altrimenti aggiungere, al novero dei ‘rimirati’, quel Giacomo Leopardi che così poco ha a che spartire con l’*opus* sanguinetiano rispetto a Foscolo, o quell’uomo in motocicletta che, per chi scrive, assume ora le fattezze del misterioso GMR? Se il secondo (e soprattutto il saggista) è, voglio dire, uno dei numi tutelari di *Laborintus*, e il terzo il suo plausibile lettore nell’anno 1956...⁴

Ma andiamo con ordine. Riguardo a Foscolo, occorrerà davvero appena chiosare riferendo dell’ennesimo scontro a distanza con Zanzotto – che ne contrappone il riuso laborintico alla strenua fedeltà del solighese. A cominciare da quel saggio, datato novembre-dicembre 1962, intitolato *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico* e a ben vedere vero e proprio *speculum* dell’intervento sui *Novissimi* dato alle stampe nel maggio dello stesso anno per «Comunità»:

Foscolo aveva posto fra i suoi maestri un Parini (ancora oggi ritenuto erroneamente da qualcuno «freddo», per quanto grande, artista) proprio perché in Parini aveva saputo vedere il «sacerdote di Talia», che alla musa aveva dedicato il suo «lungo amore». Egli aveva cioè intuito nella passione per la forma pura, presente nella poesia pariniana, una delle grandi forze, forse la suprema, della poesia stessa e di ogni arte: e proprio per questo veniva da lui rifiutata con violenza l’approssimazione degli estetizzanti, apparentemente felice e in realtà orecchiata ed estrinseca: veniva da lui condannato il verso «che suona e che non crea», cioè la contraffazione formalistica che tende a presentarsi come culto della forma, come avviene per molti aspetti in Monti. E Foscolo ben vide anche in Canova, al di là di certi aspetti esteriori che potevano avvicinarlo appunto a un Monti, la presenza di quest’ansia di pura idealità, che nel suo slancio verso l’assoluto deve anche rischiare la rottura con la storia e la psicologia, e che si condanna ad essere fraintesa da molti, come se mancasse di un più ricco tessuto umano, per la preminenza riconosciuta alla forma.⁵

Proprio in relazione al binomio «storia»-«psicologia», in effetti, si strutturava un significativo commento di Giuliani a Sanguineti, contenuto nella *Prefazione* all’antologia del 1961. Laddove, insomma, il critico ‘novissimo’ individuava nel cantiere di *Triperuno* lo «straordinario spirito parodico» del suo autore, capace di deformare «la psicologia in storia e la storia in psicologia», e Zanzotto si premurava di ricordare che non di ‘gioco’ si trattava, ma di slancio verso l’assoluto.⁶ Ma siamo davvero di fronte a uno di quei duelli senza fine, se ancora in *Sovrimpressioni*

⁴ Cfr. Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, 19, p. 39, vv. 6-7. Cfr. anche Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, pp. 22, 242, 259, in particolare p. 22: «Troviamo infine GMR, in posizione sicuramente defilata rispetto agli altri; si tratta di un altro compagno di scuola, che qui funziona da personaggio di secondo piano, possibile aiutante, ma anche possibile lettore-collaboratore, destinatario privilegiato». Cfr. Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, 1, p. 13, v. 4: «noi che riceviamo la qualità dai tempi», *détournement* di Ugo Foscolo, *La chioma di Berenice* (1803). È sintomatico che il verso sanguinetiano riprenda la conclusione di un ragionamento critico foscoliano nella più ampia cornice del suo commento a Callimaco. Tecnicamente parlando, non si tratta tanto di intertestualità poetica, ma di ibridazione tra verso e frammento saggistico. Vi si potrebbe già imbastire attorno un discorso critico, ed è in effetti già stato fatto; cfr. almeno Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla Poesia moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

⁵ Andrea Zanzotto, *Antonio Canova, Ugo Foscolo e il fantasma neoclassico*, «La Provincia di Treviso», 6, novembre-dicembre 1962, pp. 36-37. Cfr. anche Andrea Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit.

⁶ Ivi, p. 37.

Zanzotto poteva aprire così *Sopra i colli di Este* – luoghi, lo sappiamo, «ricchi di memorie foscoliane»:

Forse movendo in poco lembo di spazi
ad altre terre in
questo soffocante dover essere⁷

Dove non si farebbe fatica a scorgere, nel profondo spazio bianco che separa i versi 2-3, le «strutturali complessioni» laborintiche.

Per quanto invece riguarda Leopardi – del quale, ricordiamo, Sanguineti curò effettivamente un'edizione dei *Canti*; pur non subendone, a conti fatti, la fascinazione⁸ – bisognerebbe ritornare a un'intervista rilasciata nel 1998 per i «Cuadernos de Filología italiana» dell'Universidad Complutense de Madrid, dove il recanatese è avvicinato nientemeno che all'amato Gramsci:

Quest'anno ho ripreso alcuni problemi che avevo affrontato in un corso precedente molti anni fa, e metto assieme Gramsci e Leopardi, i *Quaderni* e *Lo Zibaldone*. [...] Mi sono interrogato su cosa significa questa formula da «zibaldone» dato che sia Gramsci, come Leopardi, usano in un certo senso una sorta di genere letterario che ha pochissimi esempi ma si intreccia con tante altre forme, dal taccuino umanistico, al libro di memorie, al diario, alla riflessione critica, appunto in una forma «zibaldone» insomma. Ha un certo interesse vedere come questa forma si organizza in situazioni anche molto diverse: Gramsci la usa in carcere, Leopardi in un altro modo di isolamento, ma anche lui nel suo carcere metafisico, in certo modo.⁹

Che quella dello zibaldone fosse *la* forma sanguinetiana per eccellenza, lo testimoniavano sin dal '56 le indicazioni delle date; ma a ben vedere anche nei saggi – nei purtroppo non ancora ristampati *Giornalino primo e secondo* (1976, 1979), *Scribilli* (1985), *Ghirigori* (1988), *Gazzettini* (1994) – si ravvisano quei modi autenticamente diaristici che Franco Fortini sarà poi in grado di magistralmente immortalare:

Della rinuncia alla illusoria immediatezza del giornalismo, per esempio, e per un'altra chiave di scrittura e di lettura, quella degli appunti personali. Ci si rivolge a un pubblico posticipato. Però è un gioco di malafede. Come nella diaristica e nella autobiografia, il lettore non è futuro anzi è presente nell'autore medesimo. È un risarcimento. Nasce da una sorta di vendetta o rancore. Come buona parte della lirica.¹⁰

A dire il vero, già Raboni – e proprio a partire da un paragone tra gli *Scribilli* e *L'ospite ingrato secondo* – coglieva nella quarta di copertina sanguinetiana le peculiarità che lo avvicinavano all'archetipo vittoriniano del *Diario in pubblico*:

Difficile prevedere, invece, come ricorderemo fra vent'anni *Scribilli*, terza raccolta [...] degli scritti giornalistici di Edoardo Sanguineti. Difficile perché Sanguineti non persegue, come Fortini, un

⁷ Id., *Sopra i colli di Este*, in *Sovrimpressioni* (2001), ora in *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2014, p. X, vv. 1-3. Cfr. anche Id., *Foscolo tra i colli Euganei* (1981), in *Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit., p. 316.

⁸ Cfr. Giacomo Leopardi, *Canti* (1835), a cura di Giovanni Getto ed Edoardo Sanguineti, Milano, Mursia, 1990.

⁹ Rosario Scrimieri, Aurora Conde (a cura di), *Entrevista a Edoardo Sanguineti*, «Cuadernos de Filología italiana», 5, 1998, pp. 381-387.

¹⁰ Franco Fortini, *Premessa*, in *Extrema ratio*, Milano, Garzanti, 1990, p. 7.

attraversamento del presente, ma una sua ricognizione anche spicciola, volutamente, e molto pragmatica – se il libro si conclude, come si conclude, con un elogio del «compromesso storico». nella «quarta di copertina», *Scribilli* viene definito «meglio che diario in pubblico [...] testimonianza per un'epoca, o piuttosto contro un'epoca, contro il nostro tempo»; e, poco più avanti, troviamo: «In fondo, si tratta di una raccolta di variopinti epigrammi morali». [...] per quanto riguarda Sanguineti, converrà accontentarsi – In attesa che altri, futuri lettori verifichino il peso e l'intelligibilità, a distanza, delle sue prontissime, intelligenti, non di rado corrosive riflessioni e letture (che spaziano dalla letteratura antica alla moderna, dall'antropologia alla musica, dall'attualità politica a quella teatrale) — di segnalare la qualità eccellente, sempre, di una prosa capace di conciliare erudizione e *souplesse*, gusto della battuta e perfezione ritmica. Diciamo la verità; se gli articoli di giornale fossero scritti, non dico sempre, ma un po' più spesso in questo modo, a questo livello, leggere i giornali sarebbe un dovere assai meno faticoso e mortificante di quanto oggi non sia. E d'altra parte (anche questo va detto) non varrebbe forse più la pena di fare, né di leggere, libri come *Scribilli*, il cui massimo pregio consiste appunto nel mostrarci come i giornali potrebbero e dovrebbero essere così raramente, invece, sono scritti.¹¹

Al lettore prossimo venturo di Edoardo Sanguineti (quello che il Sanguineti che campeggia sul nuovo *Segnalibro* non osserva più) temo toccherà l'ingrato compito di storicizzarlo; o, invece, di adottare la medesima prospettiva che ora ci sembra insita in quel suo sguardo traguardante il passato, e che prontamente il Nostro rintracciava in un rapporto che si direbbe di agambeniana *contemporaneità* con la letteratura – unendo e discostando, nuovamente, Foscolo e Leopardi:

Credo che le modalità della lettura leopardiana sono le modalità di una posizione pre-storiografica nel senso in cui è nata la Storia della Letteratura. Leopardi vive prima della storia letteraria, e il suo rapporto con gli autori non è un rapporto critico, di tipo storicizzante, come quello che, una volta nata la storia letteraria, diventa l'immagine dominante. Noi siamo tutti dei «dopo De Sanctis» e quando diciamo la critica, usiamo il termine nell'accezione borghese di storiografia di tipo romantico, che in qualche modo è un'invenzione di Foscolo. Leopardi ha una formazione di tipo anti-romantico, semmai legata al purismo e al classicismo, per questo «parla» col passato. Qualunque scrittore del '700 aveva delle reazioni di tipo critico molto disinvolve con gli autori che leggeva, o che per noi appaiono molto disinvolve, perché noi siamo subito pronti appunto a fare «storia della letteratura»: anche il più destoricizzante tra noi è comunque in una posizione di consapevolezza storiografica. Leopardi invece legge Petrarca come leggerebbe un contemporaneo, ma lo fa come tutti.¹²

Ma, soprattutto – e qui il discorso vuole o crede di volersi togliere di dosso i panni del filologismo – di fare i conti (e, se possibile, «fino all'ultimo sangue») col proemiale *Laborintus*; il quale, a ben vedere, tende davvero ancora a fornire una lettura totalizzante di un'opera 'diaristica' tanto vasta quanto variegata.

Nuova puntata del diario criptico-labirintico, in versi, di un intellettuale eccellente: viaggi, convegni, telefonate interurbane, quadri di un'esposizione ecc. Abbondano, come al solito, parentesi, allitterazioni, parole straniere, arguzia, ironia. Scarseggiano, come al solito, emozione, senso, pietà.¹³

Così Raboni commentava fulmineamente l'apparizione di *Bisbidis*; e si può dire che pochi come lui furono capaci di nutrire per Sanguineti un'assidua avversione capace

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Entrevista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 385. Cfr. anche Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, nottetempo, 2008, p. 8.

¹³ Giovanni Raboni, *Recensione a Edoardo Sanguineti, Bisbidis*, Milano, Feltrinelli, 1987, «Europeo», 47, 21 novembre 1987.

di non deformarne l'immagine. Tanto che, se per questo 're-censore' il più di Sanguineti si risolveva nell'attività di facilitazione e di divulgazione dei ritrovati formali sulla linea Eliot-Pound, è vero pure che insospettabilmente, il Nostro è pressoché da sempre riconosciuto (nonostante le continue stilette) come l'influente «autore degli *Erotopaegnia*». ¹⁴ Raboni che, non va dimenticato, è ancora lontano ma pure destinato a dare alle stampe *Canzonette mortali* – nelle quali, annota Giovanni Giudici, si divarica «un *eros* come specchio di una definitiva riflessione esistenziale [...] e un *eros* proiettato ed esternato in una sfera di sessualità totale»... ¹⁵

¹⁴ Id., *Due intelligenze poetiche* [su G. Guglielmi e G. Majorino], «Paragone», XVIII, 212, ottobre 1967, pp. 132-5; ora, come *Oltre la retorica* in *Oltre la retorica del labirinto* [su G. Guglielmi, *Panglosse*, Milano, Feltrinelli, 1967], pp. 357-359: 358.

¹⁵ Giovanni Giudici, *Pensum di fiore in fiore*, «L'Indice dei libri del mese», III, 6, giugno 1986, pp. 12-13: 13.

Tommaso Pomilio

Dentro il diluvio
E.S., persistenza e oblio

Sono solamente dodici, esattamente dodici (adesso che scrivo, addì 18 di maggio del '22), gli anni da cui Edoardo ci è mancato; e se la sua memoria si staglia sempre più granitica e insieme sfaccettata, merito di iniziative editoriali spesso ponderose (in primis, la lunga, rigorosa fedeltà di Risso), di aperture archivistiche (i giacimenti della Wunderkammer, che riservano infinità di sorprese, in emersione da una cornucopia veramente senza fondo, senza strozzature alla base), e dell'attenzione di nuove e novissime generazioni di studiosi (capaci di perimetrarne a millimetri l'inarrestabile opus, di scandagliarne i più riposti segreti di laboratorio, metterne in luce l'espansivo bricolage), – per contro, il magistero di auctor, a lungo indiscusso e generativo d'influenze (e angosce) a grappolo (sempre inadeguate comunque), sembra ampiamente rimosso dal quadro dei procedimenti della ricerca (poetica) più overground, ossia – in parte – festevolmente, forse svagatamente militarizzata. Com'era accaduto per un paio di generazioni antecedenti (ma qui senza mai disporsi a recuperi pseudo-orficizzanti), la *anxiety* ha finito per generare piuttosto una rotazione del paradigma; che si fermasse, qui, su modi astratti (aleatori) o *brut* o comunque, all'apparenza, serializzabili, su griglie di concettualità dai confini scrittorici più incerti, dove quel che è da *cercarsi* è una parola *trovata* (*objet trouvé*, escluso al *trobar*) più che 'ritrovata',¹ e anzi pronta a randomizzarsi in quanto oggetto di assemblaggio. E dove la *parola* prova a *cercarsi* in schernitorii, e intransigenti, *coups de dés* da motore di ricerca, in replicabili serie di sospesi, callidi tautologismi. (Sull'avveduta derivatività di queste maniere, dall'invenzione ricombinante-estraniata di Balestrini, o dalle slittanti strategie di *déplacement* anche alfabetiche dei maestri di Malebolge – assai più che non dall'ecolalia di esempi francesi spesso recenti, o che non, indietro, dall'orizzonte concreto/visuale, – non è il caso, in questa sede, di insistere). E così, più che generare sgonfie ridondanze, la *anxiety*, riguardante un opus così sfrenatamente poliedrico e in/catalogabile (pur incanalato su formati variabili e ritornanti e demoniaci cataloghetti), ha dettato un by-pass non scevro di sospettoso ossequio, benché privo senz'altro d'isterici anatemi (quali invece nella generazione di cui sopra).²

¹ Cfr. Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marsilio, 1995 (Atti di un convegno tenutosi a Roma, Palazzo delle Esposizioni, il 22-23 settembre 1993, a meno di sei mesi di distanza dal grande evento reggiano 63/93. *Trent'anni di ricerca letteraria in Italia*).

² È da eccettuare tuttavia (nella ricerca poetica dei nati dopo il '70, a cui ci riferiamo) il caso abnorme dei *Faldoni* di Vincenzo Ostuni: *opus* sicuramente tra i più fondati e solidi nella galassia delle testualità della sua generazione (e

Ma tuttavia; e naturalmente. Per quanto, a tratti, indulgente ai suoi pur proliferanti sfrenatissimi format, la poesia di Sanguineti ha sempre opposto invisibili barriere alla sua modellizzazione. In sé irreplicabile, nel labirintico diffrangersi del proprio lavoro intratestuale, quella parola trova una risonanza indelebile, la rintoccante profondità d'un'eco in territori a sé esterni, solo lì dove si disintegra e, assottigliata, penetra e si espande; lì dove non appare, perché assorbita in impercettibile mimologia, invisibile passo (verbale) di danza o in atto mancato. *Vae filiis*, peraltro, sembra esser stato da sempre – e manifestamente dal tempo di *Alphabetum* – il saturnino motto di E.S.: ma come segno, anche, di una paternità (e filialità) impossibile (e di un doppio, sottilmente ironico legame, a ciò correlato, con la nozione di museo – cfr. *Sopra l'Avanguardia*, 1963 – e il rigetto, di fondo, nei confronti dell'impartire magisteri, così come l'ironico orrore per una automuseumizzazione); diverse, in proposito, le testimonianze, da parte di interessati più o meno diretti (Federico in primis, destinatario peraltro di una parte considerevole del «monologo esteriore» del «pessimo padre»: e v. almeno, dopo le proverbiali sezioni del *Triperuno* – «in te dormiva», 1956... «ti attende il filo spinato», 1960 – più contrita la sez. 47 di *Stracciafoglio*). Ma, al di là dell'aneddotica possibile (per cui mi permetterei di rimandare a una memoria firmata Ottonieri, e prima ancora – ma posteriormente, quanto a stesura – ad alcuni svagati, sapidi versi di Scabia),³ inevitabile il rimando ad alcune celebri e 'scandalose' parole, che Sanguineti pronunziò a Bologna a una tavola rotonda in occasione del quarantennale del Gruppo 63 – intervento orale, trascritto poi senza troppi complimenti, così: «Aneddoto per aneddoto io ricordo [che] quando proposi il titolo *Novissimi* [...] io cercai di insistere su quest'etichetta pensando che le associazioni potevano essere diverse, una sorta di Amaro stil novo, e poi naturalmente i *poetae novi* nel mondo latino ecc. [...] ma in me c'era un'idea che non erano questi giochetti eruditi [...] ma era l'ambiguità di *Novissimi*, che era l'etichetta più ambigua possibile, perché pigliava due piccioni con una sola fava. Da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall'altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo. Dopo di noi il diluvio».⁴ Certo, irreplicabile la parola di un poeta del suo stampo (così come quella di ogni grande poesia); mai serializzabile, malgrado la riproducibilità, solo di superficie, di tipiche, subito leggendarie marche e atti-mancati quali ad esempio (a riprendere almeno uno dei passaggi autodefinitorii più celebri e citati) quelle derivanti

successive); dove il magistero sanguinetiano, lungi dall'esser soggetto a rimozione, diviene principio di costruzione autonoma: rigorosa e oltranzista.

³ Giuliano Scabia, *Bambini sanguinetiani*, in Clara Allasia (*et alii*), *Ritratto/i di Sanguineti 1930 2010/20*, «Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XXI – 2021, numero speciale; Tommaso Ottonieri, *Magister Hypertrophiae. Una piccola memoria*, in Erminio Riso e Gian Luca Picconi (a cura di), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi critici su Sanguineti critico*, Milano, edizioni del Verri, 2017, pp. 313-318 (ma già uscito in Nordamerica nel 2013 in un volume dedicato al poeta, curato da John Picchione). Cfr. anche Eanna O'Ceallachain, «Pessimo me, come padre»: *paternity in Sanguineti and the Novecento tradition*, in «*Modern Languages Open*», 1, 2020, pp. 1-27, consultabile al link <http://eprints.gla.uk/201816/> (ultima consultazione: 18/5/2022).

⁴ L'intervento, trascritto dall'orale, è leggibile in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti del Convegno, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 88-90.

dall'elezione di un «lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»: come a dire, di uno «stile del reale, che, per perfezione di paradosso, fa il palombaro nel mare dei sogni»,⁵ e del tumultuoso bric-à-brac *alfabetico* in cui a zampillo si oggettivano e oggettificano, in una ineffabile *ars* dell'inciso *continuum*, i segni della sua testa in tempesta⁶ (ma lungi dal riferirsi all'*opus metricum*, l'oggetto di quel passo d'autoanalisi è, notoriamente, e conseguentemente, *Capriccio italiano*); ma basterà forse, ancor più classicamente, riportarsi all'icastico Giuliani introduttore dei *Novissimi*, per quella tensione a «dilatare enormemente la lingua» in cui consisterebbe la parola anzi il «parlare» di E.S.⁷ - Eppure, è proprio l'autocamaleontica maniera del *giuoco* con la propria (ed espropria), prillante cangiantissima maniera, a rendere imprevedibile la parola di lui, giusto nell'attimo in cui, per luce di lampo, si fissa sulla lastra del museo, come suo negativo e sua (de?)negazione: sfuggendovi per suo proprio alieno stampo. E, instaurate procedure d'alfabeti solo divergenti e appunto apocalittiche (*novissime*), sottraendosi una volta per sempre a ogni possibile esercizio spirituale (o laboratoriale) d'eterna ri/produzione; e nella dislocata *variatio* del suo dire, sottraendosi, ecco, a ogni tentazione di costituirsi in modello: la parola 'santo-anarchica', la parola *crudelè*, «è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuta* nelle parole», è *sperimentazione critica* della parola medesima, «al modo in cui essa è istituzionalizzata».⁸ Mettendo in prova, arcimboldizzata (Giuliani, v. *infra*), se stessa, la *parola* sempre più *monumentum* di E.S. non ha fatto che detronizzarsi, sottrarsi sempre come in un inarrestabile piroettare funambolico: a costo di non lasciare che un'eredità di diluvio, un bagliore novissimo di ilare auto-'nientificante' profezia.

Ma, per concludere (provvisoriamente, proprio come a E.S. sarebbe piaciuto); è proprio dalla furia del diluvio, che, ancor più oggi, è da ripartire. Per la poesia: accogliere non altro che l'energia impalpabile, 'anarchica',⁹ che continua a pulsare a distanza di ormai anniluce nella voce *novissima*, e lasciando invece che maniere e trattamenti si disassemblino, giustificandosi nelle stagioni che le fecero viventi, e non nel loro riverberare semmai petrarchizzato. *La fine dei modelli*, del resto, è lo scritto (saviniano) su cui Edoardo non smetteva di insistere. In questo tempo compresso, mortifero, irregimentato, dove tornano sinistramente a rilucere molti dei temi percorsi

⁵ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], in Id., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 77-107: 92.

⁶ L'autorivelante immagine è stata adottata da Clara Allasia, quale titolo della sua recente monografia, *«La testa in tempesta»*. Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Novara, Interlinea, 2017.

⁷ Si tratta dell'introduzione 1961; cito dalla nuova edizione del 2003: *I novissimi. Poesie per gli anni 60*, Torino, Einaudi, 2003, p. 26.

⁸ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà* [1967], in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 108-111.

⁹ E. Sanguineti, *I santi anarchici*, in «l'Unità», 30 dicembre 1991 (poi in Id., *Cose*, Napoli, Pironti, 1999, pp. 13-16): «se oggi io dovessi dire, in breve, quale sia la pulsione profonda, non importa se conscia o inconscia, da cui è nata tutta la moderna poesia, questa modernità che ancora viviamo nella forma di una inesaurita e inesauribile anarchia, direi che tale pulsione è quella dell'anarchia. E intendo questa parola, questa idea, non in un senso rigorosamente ma limitatamente politico, ma, anche più radicalmente se possibile, in senso etimologico».

in quelle risonanti pagine del '47, forse soltanto una 'santità anarchica' (alimentata nel verbo) ci sarà salvifica? Ossia, più radicalmente, una *letteratura della crudeltà*: mai messa «al servizio della rivoluzione» (e del suo degenerarsi), lei che «è la rivoluzione sopra il terreno delle parole»;¹⁰ quella rivoluzione, che sembra l'unico *diluvio* che possa servirci, sempre più fitti standovi *storicamente* nell'occhio: una disciplina senza regole, mai comunque ricevute, a inventare corridoi (per occlusi o improbabili che ci appaiano), trapassanti il tifone.

¹⁰ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 110.

Sanguineti l'inattuale Intervista a Erminio Risso

a cura di
Chiara Portesine

Nel 2021 la casa editrice Feltrinelli ha portato a termine la riedizione delle tre raccolte storiche dei versi di Sanguineti – Mikrokosmos, Segnalibro e Il gatto lupesco –, in un progetto recentemente estesosi anche alla prosa, con la ristampa di Capriccio italiano. L'occasione editoriale consente forse di avventurarsi in qualche timido bilancio. Le chiedo, intanto, se secondo lei Sanguineti sia un autore 'attuale' – e quale sia la sua definizione di 'attualità', in relazione a uno scrittore.

Spesso e volentieri, in Italia, e non solo, in occasioni di anniversari, viene fuori la necessità di fare un bilancio, che spesso è anche il viatico verso un tentativo di definizione storiografica di alcune esperienze di scrittura e di collocazione in un quadro di un autore – in questo caso preciso, di Edoardo Sanguineti – sulla funzione del quale ci si interroga, cercando di definirne le caratteristiche peculiari. Anche se è vero che la pubblicazione di una cospicua parte degli scritti di Edoardo Sanguineti da parte della casa editrice Feltrinelli, la sua biblioteca a Genova e le sue carte al Centro Interuniversitario di Torino permettono, sicuramente, sia uno sguardo che punta alla totalità, sia di penetrare totalmente nel laboratorio dell'autore, non bisogna dimenticare che si entra proprio in questo spazio del suo laboratorio tramite un pubblicato sanguinetiano sicuramente non indifferente, nel senso che siamo in presenza di un autore che durante la vita ha pubblicato moltissimo, e il pubblicato crea l'ottica con la quale guardare il tavolo di lavoro, i materiali dello studio. Insomma, per così dire, si intrecciano due percorsi, entrambi altrettanto leciti, di invito alla lettura: per me, Sanguineti svolge una funzione importantissima, perché la sua attualità è la forza dell'inattuale, nel senso di fuoriuscita dalle mode delle merci, dalla truffa della mitologia dell'attuale con tutti i suoi feticci, in nome di una scrittura che è pensiero critico, perché capace di svelare e dimostrare le profonde contraddizioni del mondo ridotto alla universale dimensione di pure merci del turbo-capitalismo finanziario. Sanguineti decostruisce questo universo di merci, e lo fa con precisione e attenzione strategica, senza cadere mai nella 'leggenda dell'artista', e quindi in un anticapitalismo romantico. L'inattualità diventa la forza di interpretare il mondo non solo per demistificarlo ma per trasformarlo, in questo senso si spiega anche il tentativo complesso di sintesi tra marxismo, marxismo critico, antropologia e psicoanalisi, che potremmo concretizzare nella costellazione Marx e Adorno, Benjamin e Lukács, Gramsci, De Martino e Lanternari, Groddeck, Freud e Jung; viene a prendere forma così un complesso movimento materialistico e dialettico adatto per affilare le armi della critica ed essere sempre all'altezza dei tempi. Se volessimo riassumere tutto in una formula, la forza dell'inattuale è anche la profonda

consapevolezza di non concedere nulla alle mode, mai. La sua committenza è la realtà effettuale, la scrittura sgorga dal concreto quotidiano.

Guardando alla storia della ricezione, mi pare che l'eredità di Sanguineti sia stata troppo spesso giocata sul piano ideologico, in uno schiacciamento del poeta sul chierico. Da dove bisogna partire per 'spiegare' Sanguineti (penso soprattutto alle classi delle superiori) in un mondo che si professa anti- o post-ideologico?

Questa questione meriterebbe un discorso articolato e approfondito, qui mi limito a un chiarimento preliminare, che è però capitale quanto illuminante: se guardiamo, da vicino, gli eventi e gli avvenimenti ci rendiamo conto che in realtà la fine delle ideologie è stata solo la fine del materialismo dialettico. Le altre ideologie stanno benissimo e proliferano, di conseguenza per evitare di appiattare Sanguineti solo su uno dei suoi aspetti, è sufficiente partire dal binomio che gli è proprio, al punto da costituire la sua insegna: ideologia e linguaggio, con tutta la sua complessità.

La domanda precedente impone di ampliare la riflessione interrogandosi su una più generale fruizione sanguinetiana da parte di un pubblico giovanile – studenti liceali o universitari. È ancora possibile avvicinare Sanguineti senza il salvagente di note esplicative (o di più moderni link interattivi, eventualmente)?

Penso proprio di sì, anzi l'incontro libero è quello più vitale e importante, ed è quello che ha indotto la casa editrice Feltrinelli a cogliere la sfida, molto impegnativa, della proposta di lettura verso un pubblico giovane con il semplice supporto di un avvio, di un accompagnamento; note e commenti sono decisivi per gli studi, e questi concetti ermeneutici valgono per Sanguineti come per Dante e Virgilio, e sicuramente permettono di comprendere meglio e più a fondo un testo, ma non sono sempre necessari, anzi spesso la fruizione del poetico più è libera più è ricca, e talvolta permette anche di mutare i limiti stessi dell'interpretazione. Molte volte la lettura libera e spassionata (come del resto il sapere *für ewig* di sapore gramsciano) di un testo è in relazione all'età in cui lo si prende in mano, ed è condizionato da cosa, in quel preciso momento (in base ai nostri interessi ma anche al nostro 'stato d'animo'), si sta cercando in un'opera – in questo caso – in versi, senza dimenticare mai l'importanza decisiva del contesto, della Grande Storia come del quotidiano. Per esempio, la paura e la questione atomica, che producono sia *Laborintus* sia l'Arte Nucleare, parevano temi capitali ma ormai relegati nel passato, tra guerra di Corea e crisi dei missili a Cuba. Oltretutto gli anni Ottanta sembravano aver messo le basi e le condizioni negoziali e diplomatiche per un loro irreversibile superamento, mentre oggi, invece – e non più, per dirla con il comodo ma superficiale gergo giornalistico, come timore per uno 'stato canaglia' in grado di produrre armi di distruzione di massa – sembrano essere tornati, sfortunatamente, in primo piano, a dirigere le nostre vite. Tutto questo per sottolineare come molteplici e svariate siano le sollecitazioni alla composizione e anche alla lettura.

Insomma la possibilità di lettura dipende dalla disponibilità del lettore, dal suo aprirsi verso esperienze critiche di scrittura, lontanissime dai surrogati artistici di molta *Trivialliteratur* di oggi, per usare un termine caro all'ultimo Sanguineti. Anche se per onestà bisogna sottolineare che anche nella nostra quotidianità, in questi tempi orribili, esistono e circolano testi complessi, più o meno sotteraneamente: per i libri il passa parola, talvolta anche via web, è decisivo. Quando mi capita di leggere a

scuola Sanguineti noto sempre interesse, da un lato, e sorpresa-stupore-choc, dall'altro, proprio per la lontananza dell'espressione in versi di Sanguineti dagli stereotipi del poetese. In Sanguineti, per dirla con una formula, uscire da ogni concessione dell'irrazionalismo delle merci vuol dire acquisire il punto di vista della totalità.

La questione della ricezione non riguarda soltanto il contesto degli anni Duemila, e potrebbe portarci a riconsiderare, a posteriori, il posizionamento stesso di Sanguineti rispetto al pubblico. Oggi, con la possibilità di interrogare la Rete come se fosse una Pizia enciclopedica, sembra paradossalmente più facile svelare il citazionismo sanguinetiano, scoprire la radice di alcuni sintagmi o immagini un tempo identificabili soltanto da chi condivideva il repertorio sapienziale dell'autore. È mai esistito concretamente un 'lettore ideale' di Sanguineti? Oppure la domanda è mal posta e bisognerebbe piuttosto domandarsi se sia arrivato il tempo per ripensare alle premesse pedagogiche e narrative che avevano portato Sanguineti a formulare un'utopia della lettura (e della letteratura) veramente nuova?

Le citazioni, i materiali verbali usati e trasformati sono presenti in Sanguineti, come – per rimanere agli illustri esempi precedenti – in Dante e Virgilio, materialmente; naturalmente, poi, bisogna indagarne gli usi, le funzioni, all'interno di un'analisi accurata di tutti gli impasti linguistici. Detto questo, è vero che Sanguineti scrive anche per un lettore futuro, ma un elemento decisivo è legato all'idea del dispositivo testuale come qualcosa che si costruisce, tassello dopo tassello, passo dopo passo, il suo lettore, perché contemporaneamente costruisce anche l'autore, la propria idea di autore. In pratica lettore e autore nascono dalla stessa spuma del mare della scrittura e della lettura: queste dinamiche hanno creato da subito una rete, un rizoma, di interessi, di trattamento dei materiali verbali e di conseguenza di lettori. Non parlerei di utopia della lettura per un secolo, oltretutto, che ha visto Joyce e Pound, Eliot e Mann, Beckett e Kafka, Brecht e Proust (e si potrebbe andare avanti), ma piuttosto parlerei di continuo tentativo di produrre una scrittura che sia complessità e ricerca senza adeguarsi alle richieste più banali del mercato, perché non è mai presente un ripiegarsi sul già visto. Anzi la forza di Sanguineti è una scrittura senza centro, una *Wanderung* della scrittura, un pensiero critico 'nomade', perché c'è il rifiuto di cristallizzarsi in una posizione definitiva, in quanto c'è un costante confronto con la realtà effettuale in continua trasformazione e mutamento. E qui ci sarebbe da discutere sulla questione del realismo, in nome però di un eterno disincanto. Per questo Sanguineti, più volte, ha sottolineato come ritenesse la filosofia della prassi la più adatta a leggere il nostro mondo, ma fosse disposto a cambiare idea nel caso gli venissero offerti strumenti e ottiche di analisi migliori, radicalmente consapevole che ciò che vale *hic et nunc* può non valere sempre. Nella sua lettura articolata del reale non solo vediamo il feticcio delle merci ma nell'analizzare le diverse dinamiche degli oggetti dei gruppi sociali Sanguineti pare già intuire e svelare, a partire dagli anni settanta, una sorta di psicologia del momento economico nella sua totalità, qualcosa che va oltre l'idea odierna di psicologia del mercato.

Marco Petrella

Disegni e copertine inedite
con alcune note sul disegnare Sanguineti









è



†

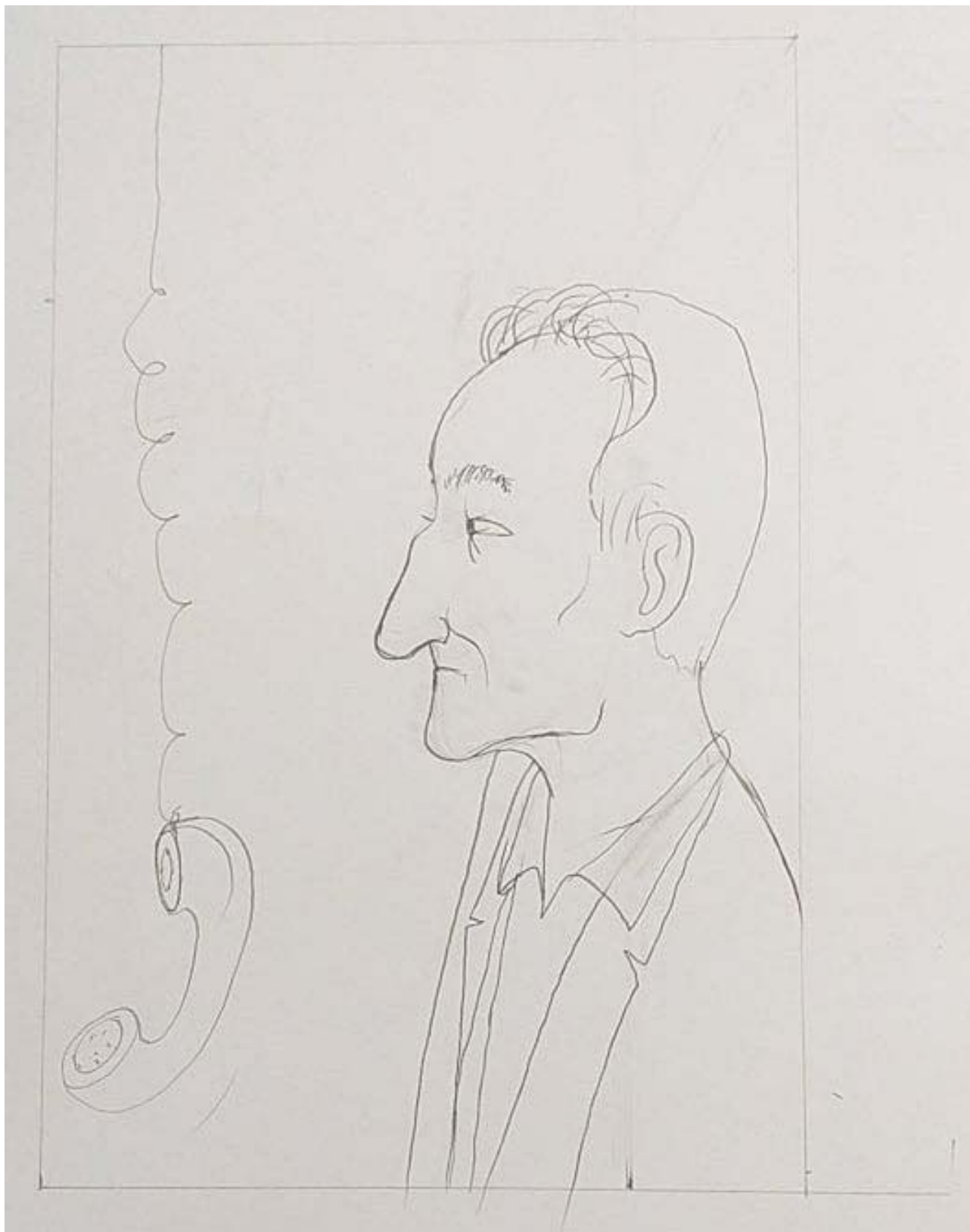


à

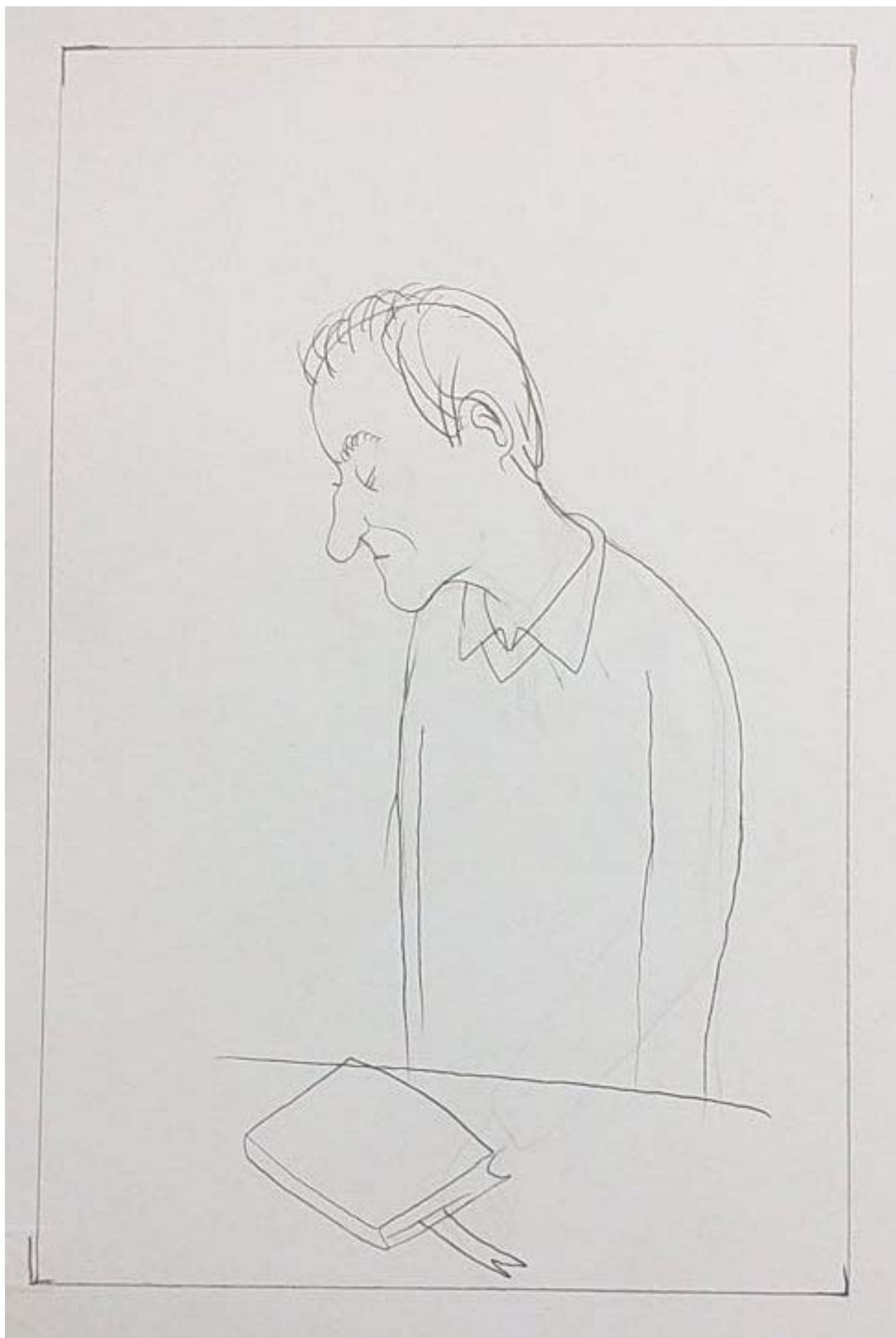
✦

<









Note sul disegnare Sanguineti

Disegnare Sanguineti è stato molto rischioso. Nonostante e forse a causa della sua autoironia, espressa anche nei suoi scritti, era forte la possibilità di scendere nel caricaturale.

Mi son divertito a prendere confidenza coi suoi tratti somatici spigolosi, tratteggiando profili ed angolazioni del volto, ispirandomi alle fotografie che raccontavano la sua immagine scapigliata negli anni settanta e quella più professorale degli anni successivi.

Per quanto riguarda i testi, mi son trovato in difficoltà nel cercare sue raccolte (e questo conferma la necessità di ristampare le sue opere da parte dell'editore). Sono riuscito a scovare una copia anastatica della prima edizione del 1967 de *Il Giuoco dell'Oca*, giusto per assaporare direttamente i suoi giochi di parole, i temi, i suoi accostamenti bizzarri, ed immergermi nelle sue atmosfere, per accostarle al segno adeguato. In questo mi hanno coadiuvato le preziose note giunte dalla casa editrice, i dialoghi online sui temi percorsi dall'autore, le amicizie ed i tempi vissuti, gli amori nonché immagini ispiratrici dei suoi amici pittori (Enrico Baj, Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello).

Ho avuto modo di approfondire l'importanza della sua poetica, nella Neoavanguardia dei "Novissimi" e del Gruppo 63, la sua biografia e la sua passione per la musica e l'arte pittorica e figurativa.

In fondo illustrare è anche un modo di conoscere e scoprire personaggi poco approfonditi.

Ho disegnato anche diverse sagome colorate dello scrittore e provato a sovrapporle agli spartiti di John Cage o alle grafiche di Balestrini o Baj e colorarle e muoverle su questi sfondi, quasi fosse un'animazione a passo uno.

Per i primi tre titoli si è stabilito di usare uno sfondo bianco mentre per *Capriccio italiano* si sono aggiunti molti più particolari e soprattutto una colorazione dai toni più accesi.

Mi risulta che anche gli eredi, oltre all'editore, abbiano approvato il risultato finale ottenuto.

Siamo quasi a metà strada del lungo percorso che porterà a completare la ristampa di tutta la produzione di Edoardo Sanguineti nei prossimi mesi – e i suoi due punti, e le parentesi lasciate aperte.

recensioni

Annabella Petronella

AA.VV.

«*L'universo come specchio*». *Saggi sull'opera di Italo Calvino*

a cura di Marc Föcking e Caroline Lüderssen

Firenze

Franco Cesati Editore

2021

ISBN 978-88-7667-914-8

Ulrich Schulz-Buschhaus, *Il Barone rampante: romanzo politico di Calvino*Ulrich Schulz-Buschhaus, *Italo Calvino e la poetica del Barone rampante*Gerhard Goebel-Schilling, *Mito e meta-letteratura nelle opere di Italo Calvino*Dieter Steland, *Uccidere, Sopravvivere, Dimezzare – Flaubert, Maupassant, Cervantes. Analisi di tre produzioni del primo Calvino*Dieter Steland, *L'ossessione del contare: un motivo letterario in Gli indizi di Moravia e Il cavaliere inesistente di Calvino*Hermann H. Wetzel, «*Che cosa le viene in mente?*». *Intertestualità e interdiscorsività nel racconto*Un pomeriggio, *Adamo di Italo Calvino*Gerhard Goebel-Schilling, *Italo Calvino e la città raccontata*Gerhard Goebel, *Ancora sulla struttura delle Città invisibili*Florian Mehlretter, *Giochi seri. Sul rapporto tra contrainte e riferimento al mondo reale in Calvino (con un excursus su Georges Perec)*Gerhard Goebel-Schilling, *I tarocchi come macchina per immaginare e i destini incrociati di Italo Calvino*Ulrich Schulz-Buschhaus, *Le nuove avventure di lettura di Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore, un romanzo strepitoso*Ulrich Schulz-Buschhaus, *Aspetti di un happy ending: sul capitolo XII di Se una notte d'inverno un viaggiatore di Italo Calvino*Salvatore A. Sanna, *Italo Calvino (1923–1985)*Gerhard Goebel-Schilling, *Calvino ovvero il cannocchiale aristotelico*Salvatore A. Sanna, «*Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io?*» (Palomar)Ulrich Schulz-Buschhaus, *L'introspezione di Palomar*Salvatore A. Sanna, *Memento per il prossimo millennio*Gerhard Goebel-Schilling, *Resistenza Consistenza*Ulrich Schulz-Buschhaus, *Riconciliazione con l'avventura. Sull'opera narrativa di Italo Calvino*Franziska Meier, «*italocalvino*» *nel fascismo. Un tentativo di ricostruzione*Salvatore A. Sanna, *Calvino e la sardità repressa*

L'immagine dell'universo come specchio, scelta come titolo di questa raccolta di saggi di studiosi tedeschi sull'opera di Italo Calvino, è una citazione tratta dall'omonimo capitolo di *Palomar* in cui l'ultimo Calvino si interroga sul rapporto con se stesso, con gli altri e con il cosmo intero, ovvero si confronta con la complessità del mondo e dell'essere nel mondo: una sfida ardua che in realtà attraversa tutta la sua opera e che in questo volume viene largamente riconosciuta, apprezzata ma anche ampiamente dibattuta.

Dalle prime righe della prefazione apprendiamo che i saggi di cui il volume è composto sono stati già pubblicati in lingua tedesca nella rivista «*Italienisch-Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*» e che sono stati tradotti con lo scopo di divulgare queste ricerche su Calvino anche in

Italia. Tale precisazione potrebbe apparire piuttosto superflua ma non lo è affatto se si considera che l'opera calviniana nei paesi di lingua tedesca si è fatta strada con non poche difficoltà. Fu infatti la traduzione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicata nel 1983, a destare attenzione e interesse per Calvino in area germanofona, sulla scia del cosiddetto "effetto Eco" ma soprattutto su quella degli studi di Hans Robert Jauss sull'Estetica della ricezione.

Mi dilungo su tali premesse perché ritengo che siano essenziali per apprezzare pienamente «*L'universo come specchio*», ma anche per proporre un indirizzo di lettura: osservare più da vicino come la ricezione stessa dei romanzi calviniani nei paesi di lingua tedesca possa integrare la conoscenza già vasta che possediamo su questo grande scrittore della nostra letteratura e rialimentare un dibattito stimolante su ambiguità interpretative ancora irrisolte.

In considerazione di quanto appena precisato, risulta assolutamente condivisibile la scelta dei curatori, Marc Föcking e Caroline Lüderssen, di disporre i contributi rispettando l'ordine cronologico dei romanzi analizzati piuttosto che quello dei saggi stessi, che vanno dal 1978 al 2013. Il risultato è infatti una sorta di ricostruzione delle maggiori opere calviniane, e dei filoni critici in cui esse si collocano, visti però nella prospettiva della cultura tedesca (si noti come la ricca bibliografia nelle note citazionali conti pochissimi studi italiani).

«*L'universo come specchio*» si apre con una coppia di saggi di Ulrich Schulz-Buschhaus in cui il filologo propone una lettura del *Barone rampante* come romanzo politico: l'allegoria della vita sugli alberi è anche condizione necessaria per la missione sociale del protagonista Cosimo Piovasco di Rondò. E se l'universo è uno specchio, allora è possibile interpretare questa vicenda, sostiene Buschhaus, come una metafora della personale esperienza storica e sociale dell'autore (p. 24).

Il discorso sul *Barone rampante* prosegue nel contributo di Gerhard Goebel-Schilling, *Mito e metaletteratura nelle opere di Italo Calvino*, in cui egli si sofferma sui seguenti aspetti: il racconto che riflette su se stesso, i richiami intertestuali disseminati a più riprese nel romanzo, la rappresentazione dell'atto stesso della lettura. Questi elementi costituiscono le qualità mitopoietiche del romanzo: «mito da mito, letteratura da letteratura», sintetizza in conclusione il traduttore e professore dell'Università di Berlino (p. 54).

Seguono due contributi di Dieter Steland dove emerge ancora una volta la ricchezza dei riferimenti intertestuali che spaziano, nel *corpus* dell'opera calviniana, trasversalmente alle epoche, dalla letteratura francese a quella spagnola e italiana.

Con l'analisi del racconto *Un pomeriggio, Adamo*, Hermann H. Wetzel imposta un esperimento di lettura volto a dimostrare che il testo letterario viene compreso attraverso il bagaglio di conoscenze complessive del lettore (la sua enciclopedia), che veicolano al contempo i valori di una determinata cultura. Wetzel passa in rassegna i processi mentali che si attivano con la lettura del racconto calviniano, e lo fa partendo dai presupposti teorici di *Lector in fabula* di Umberto Eco. Secondo il professore dell'Università di Ratisbona, la decostruzione di tali processi può avere interessanti applicazioni nella didattica della lingua e della cultura (oltre che aiutare gli studenti a non entrare in panico davanti alla classica domanda «che cosa le viene in mente?»).

Il contributo di Goebel-Schilling del 1983, dal titolo *Italo Calvino e la città raccontata*, apre la serie di saggi dedicati alle opere di impianto combinatorio. L'analogia tra città e romanzo, che Calvino fonda e coltiva dall'osservatorio parigino, si compie, secondo lo studioso, in senso inverso nelle *Città invisibili*, dove non è tanto la città ad ispirare il romanzo, ma è il racconto stesso a generare la città. Il connubio tra descrizione della città e discorso metaletterario è definito come paradigma, sia in senso architettonico che in senso grammaticale, perché raccontare (in tedesco *er-zählen*) equivale a contare, a declinare. Lo scopo di tale esercizio, conclude Goebel-Schilling, risiede nel finale gnoseologico dell'opera. Dopo aver dimostrato l'applicazione della Sezione aurea nella struttura delle *Città invisibili*, con cenni sulla parziale inesattezza del paragone tra il sistema dell'opera e il gioco degli scacchi, Goebel-Schilling si dedica al *Castello dei destini incrociati* come sistema di segni e macchina per raccontare.

I giochi combinatori di Calvino e dell'*Oulipo* sono «giochi seri» per Florian Mehlretter, che, con un *excursus* sulle *contraintes* in Georges Perec e Calvino, torna a difendere l'autore sanremese dalle critiche di disimpegno mosse negli anni Sessanta e Settanta.

Se una notte d'inverno un viaggiatore invece viene celebrato da Buschhaus come «una delle opere più affascinanti e particolari della letteratura contemporanea mondiale» (p. 150). L'*happy ending* del dodicesimo capitolo, con il lettore e la lettrice ritratti a leggere in un letto matrimoniale, viene esaminato nel dettaglio da Buschhaus, il quale sostiene che in tutto il romanzo siano disseminati indizi che lasciano intendere una «suggerione di profonda paradossia» (p. 158) del felice epilogo amoroso.

Giunti a questo punto del volume, l'analisi testuale lascia spazio alla *querelle*, nata sempre nella rivista «Italienisch», tra Salvatore A. Sanna e Goebel-Schilling, con Buschhaus nel ruolo di mediatore. Il *casus belli* riguarda l'annosa questione dell'autobiografismo calviniano, che qui viene discusso proprio a partire dal capitolo *L'universo come specchio* di Palomar. Davvero Calvino non riesce ad esplorare il suo universo interiore perché «non amandosi, non è in grado di descrivere il proprio Io», come vuole Sanna citando Palomar? Oppure ha ragione Goebel-Schilling quando afferma che Calvino guarda eccome dentro di sé, ma ne muore? (p. 177) Le sue posizioni sono in realtà molto più argomentate e sicuramente più complesse rispetto a questa mia sintesi: lo studioso, infatti, sostiene che il telescopio calviniano non sia fatto per osservare l'universo (interno o esterno che sia), ma per fabbricarne un altro meraviglioso, in cui i concetti quasi incompatibili siano radunati in un concetto mirabile, come nel concettismo secentesco. Gli esempi di questo artificio nell'opera di Calvino dimostrano palesemente il fondamento della tesi schillinghiana.

Non è d'accordo Buschhaus il quale, in un intervento che vorrebbe essere riconciliatore, sostiene che la separazione tra osservare e creare (il cannocchiale galileiano *versus* il cannocchiale aristotelico) è inesatta dal punto di vista gnoseologico, in quanto non vi è invenzione senza conoscenza e viceversa. Il dramma di Palomar, afferma allora Buschhaus, riferendosi anche alle posizioni di Sanna, è proprio «l'assenza di conoscenza soddisfacente» del *caos* interiore ed esteriore. I contributi successivi mostrano come Sanna e Goebel-Schilling abbiano mantenuto le loro posizioni anche in occasione della pubblicazione delle *Lezioni americane*: se Sanna vede in esse una rinuncia all'abituale riservatezza di Calvino, al fine di «descrivere la sua vita» (p. 189), Goebel-Schilling le legge come una «cosmogonia della letteratura» (p. 191).

Fin qui lo scambio di prospettive e metodi di interpretazione risulta di grande interesse, giacché il confronto sulle pagine più criptiche di Calvino offre ulteriori spunti ad un discorso aperto *in toto*. Si muovono invece su un percorso piuttosto problematico i due contributi conclusivi del volume, in cui Franziska Meier prima, e Sanna poi, fanno cadere l'accento sulla rimozione del dato biografico, con il rischio di qualche forzatura sul tema.

Meier si mette sulle tracce di «italocalvino», ovvero un «giovinastro stravolto, disorientato e a tratti psicotabile» (p. 202), scrive, che non ha mai esplicitamente negato il Fascismo prima dell'esperienza della Resistenza. Sanna invece, a proposito della sardità repressa di Calvino, scrive: «Se si conosce la mentalità italiana si capisce quale influsso la madre e la bambinaia possono aver avuto su Calvino bambino. Ma né le torri nuragiche, né le vendette dei pastori sardi stimolarono la sua fantasia» (p. 215); e ancora più avanti: «Com'è possibile che Calvino non senta il “mal di Sardegna”? Perché reprime questa componente sarda che lo caratterizza sia nella lingua, sia nel comportamento? È la severità della madre il motivo?» (p. 216).

Interessante e ben ideato risulta nel complesso questo «*Universo come specchio*», e lo è per una serie di ragioni: per la coerenza interna messa a punto dai curatori, per la presenza di una bibliografia non troppo frequentata negli studi calviniani, per gli aspetti legati alla ricezione della letteratura italiana nei paesi di lingua tedesca, ma soprattutto per la vivacità dei contrasti fra le voci, che in alcuni punti ridestano la voglia di riaprire i termini di un dibattito non ancora concluso.

Daniel Raffini

AA.VV.

«Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto». Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione

a cura di Gianni Turchetta

Milano-Udine

Mimesis

2021

ISBN 9788857572697

Gianni Turchetta, *Introduzione*Dominique Budor, *«Gli inverni della storia» e le «patrie immaginarie»*Sebastiano Burgaretta, *L'illusione di Consolo tra metafora e realtà*Miguel Ángel Cuevas, *Due inediti e altre questioni consoliane a proposito del tempestosissimo**Stefano D'Arrigo*Rosalba Galvagno, *Il «mondo delle meraviglie e del contrasto». Il Mediterraneo di Vincenzo Consolo*Salvatore Maira, *Parole allo specchio*Nicolò Messina, *Cartografia delle migrazioni in Consolo*Daragh O'Connell, *La notte della ragione. Fra poetica e politica in Nottetempo, casa per casa*Marina Paino, *L'isola degli scrittori ulissidi*Carla Riccardi, *Da Lunaria alle Pietre di Pantalica: fuga e ritorno alla storia?*Irene Romera Pintor, *All'ombra di Vincenzo Consolo: esperienze a confronto*Corrado Stajano, *Vincenzo Consolo: storia di un'amicizia*Giuseppe Traina, *Il tema arabo-mediterraneo nell'opera di Consolo*

Il volume di saggi *«Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto». Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione*, a cura di Gianni Turchetta, nasce dall'omonimo convegno tenutosi all'Università degli Studi di Milano il 6 e 7 marzo 2019 ed esce nel decennale della scomparsa di Vincenzo Consolo, unendosi a una serie di celebrazioni che in questo 2022 stanno riportando l'attenzione su uno scrittore di grande valore e forse ancora troppo relegato a un'élite di appassionati (sebbene l'uscita del Meridiano nel 2015 ne abbia formalizzato l'assunzione a classico). La pregnanza stilistica, la complessa poetica, la forza della narrazione, la coerenza del percorso poetico, il valore assegnato alla letteratura, l'impegno civile: tutti questi elementi fanno di Consolo uno scrittore che merita di essere considerato non solo in sé, ma anche come tassello fondamentale della storia della cultura italiana del Secondo Novecento, di cui fu un esponente a tutto tondo. Nell'introduzione al volume, Turchetta fa riferimento a ciò come alla «necessità di acquisire in pianta stabile Consolo alla percezione diffusa della letteratura italiana contemporanea» (p. 8).

In tema di allargamento e rinnovamento degli studi consoliani, Turchetta fa giustamente notare la necessità di approfondire la produzione saggistica e giornalistica, in cui Consolo riversò molta parte della sua tensione etica e del suo impegno, in forme diverse e complementari a quelle dell'opera letteraria. Ma l'apertura che il volume mostra fin dal titolo è quella alla dimensione spaziale: un'idea di Consolo come scrittore dei luoghi oltre che come scrittore della storia. Di questa tendenza è testimone anche un altro recente volume, di Ada Bellanova, dal titolo *Un eccezionale Baedeker. La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo* (Milano-Udine, Mimesis, 2021). *«Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto». Vincenzo Consolo e la cultura*

del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione contribuisce all'apertura spaziale degli studi consoliani da un punto di vista specifico, quello degli studi mediterranei. Turchetta fa notare che «per Consolo la Sicilia [...] è fisicamente centro e simbolicamente luogo esemplare di una realtà più ampia e complessa: quella appunto del Mediterraneo» (p. 8). Consolo intendeva il Mediterraneo «sotto il segno della pluralità» (p. 17), come uno spazio in cui si sono alternate nel corso della storia le opposte spinte del conflitto e dell'integrazione, con un'attenzione sempre rivolta al presente, e in particolare ai flussi migratori mediterranei verso cui Consolo inizia precocemente a orientare la sua attenzione e la sua denuncia fin dagli anni Ottanta.

I saggi contenuti nel volume percorrono da diversi punti di vista le tematiche proposte da Turchetta nell'introduzione. Dominique Budor nel suo saggio affronta il ruolo di Milano come «patria immaginaria» e la presenza della Francia nell'immaginario personale e letterario consoliano. Sebastiano Burgaretta indaga la produzione saggistica di Consolo dedicata alla Sicilia, in cui l'isola è considerata in quanto centro del Mediterraneo, mettendo in risalto la capacità di Consolo di far convivere metafora e realtà. Miguel Angel Cuevas si occupa del rapporto, poco indagato finora, tra Consolo e un altro grande scrittore siciliano come Stefano D'Arrigo, dal punto di vista sia letterario che linguistico. Rosalba Galvagno analizza l'antitesi tra meraviglia e contrasto in relazione al Mediterraneo che emerge dalle opere di Consolo e il parallelo tra la Sicilia e la Grecia omerica proposto dallo scrittore attraverso il romanzo *L'olivo e l'olivastro*. Il contributo di Salvatore Maira rievoca la collaborazione con Consolo nella stesura della sceneggiatura tratta dal romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Niccolò Messina propone una mappatura delle pagine consoliane che veicolano movimenti umani, ricollegandosi al tema della migrazione, centrale nella prospettiva mediterranea. Daragh O'Connell si occupa di un nodo importante in tutta l'opera consoliana, quello del rapporto tra poetica e politica, tra letteratura e impegno, attraverso una lettura del romanzo *Nottetempo, casa per casa*. Marina Paino indaga le relazioni fra l'opera consoliana e i miti del *nostos* e dell'isola, anche in rapporto ad altri scrittori siciliani. Carla Riccardi legge le opere consoliane come «una ricerca su come affrontare la realtà, la storia» (p. 167) attraverso gli strumenti della lingua e della letteratura. Irene Romera Pintor riporta la sua esperienza di traduttrice di Consolo in spagnolo e le sfide linguistiche rappresentate da tale lavoro. La traduzione stessa, d'altronde, è una pratica migratoria, che viaggia tra i due opposti del conflitto e dell'integrazione. Corrado Stajano rievoca nel suo contributo la lunga amicizia con Consolo. Il saggio di Giuseppe Traina indaga la scoperta personale e letteraria della Sicilia araba, che si farà negli anni «mito personale [...] sovrachante rispetto al mito greco» (p. 209), e individua quattro forme della presenza araba nell'opera di Consolo: memoriale, storico-sociologica, letteraria e politica. Il volume curato da Turchetta costituisce attraverso i contributi di noti studiosi dell'opera di Vincenzo Consolo un ricco aggiornamento agli studi consoliani, proponendo prospettive di ricerca nuove accanto ad altre già sperimentate ma ancora ricche di spunti. Molto importante risulta la prospettiva spaziale alla quale si stanno aprendo gli studi su questo autore, che va a unirsi all'attenzione alla dimensione storica che da sempre ha caratterizzato l'approccio all'opera di Consolo. L'importanza della dimensione etica e del collegamento tra la storia e il presente – già consolidata all'interno della critica consoliana – è giustamente sottolineata e messa al centro di questo volume e può rappresentare la chiave per quell'inserimento di Consolo nel flusso della letteratura italiana contemporanea che giustamente Turchetta auspica.

Mario Cianfoni

AA.VV.

Ada Gobetti scrittrice e intellettuale

a cura di Elisiana Fratocchi

«Mosaico italiano»

XIII, 8

2021

ISSN 2175-9537

Paolo di Paolo, *«Ci vorrebbero cinque romanzi»: un profilo di Ada Gobetti*Elisiana Fratocchi, *Studi, appunti e avantesti. Una panoramica dell'archivio letterario di Ada Gobetti*Marta Vicari, *Temi della formazione intellettuale di Ada Prospero nel suo carteggio con Piero Gobetti*Daniel Raffini, *L'esordio di Ada Prospero su «Energie Nuove»: critica letteraria, politica, slavistica e traduzione*Angela Arceri, *Ada e la letteratura per ragazzi*Brigitte Maurin Farelle, *Il Diario partigiano, diario di una parola mantenuta?*

Il volume monografico della rivista «Mosaico italiano» dedicato a Ada Gobetti (curato da Elisiana Fratocchi) ci presenta, sotto una rinnovata luce critica, aspetti poliedrici e ancora poco esplorati della scrittrice piemontese. I contributi che lo compongono hanno una fisionomia critica variegata, sia per approccio d'indagine che per taglio espositivo, ma, nonostante ciò, il quadro delineato risulta decisamente denso e ricco di spunti.

Il saggio di apertura è affidato alla penna di Paolo Di Paolo, abile nel ricostruire una biografia letteraria della scrittrice, sintetica ma allo stesso tempo puntuale negli snodi più importanti del percorso esistenziale di Gobetti. Di Paolo, scegliendo un taglio decisamente divulgativo, individua due elementi cardine, come se fossero una sorta di confine da “educazione sentimentale”, che determinano e orientano gli sviluppi non soltanto della prosa della scrittrice ma anche delle sue coordinate emotive: il legame con Piero Gobetti e l'impegno nella Resistenza.

Di diversa natura, invece, è il contributo di Elisiana Fratocchi, molto dettagliato nel ricostruire la fisionomia del Fondo archivistico dell'autrice conservato presso la Sala Archivio Ada Prospero Gobetti del Centro Studi Piero Gobetti di Torino. La studiosa ha il merito di mettere ben in evidenza la natura molteplice delle carte d'autrice, offrendo così diversi spunti utili ad aprire nuovi sentieri critici. Al di là delle lettere scambiate tra Ada e Piero Gobetti, sembrano di considerevole interesse anche i taccuini giovanili, i quali offrono la possibilità di rintracciare alcuni legami con la successiva produzione letteraria, dimostrando quindi una certa solidità di ispirazione da parte della scrittrice. Altri materiali degni di nota sono quelli relativi al *Gallo Sebastiano*, agli interventi sulla letteratura per l'infanzia e ai vari contributi e riflessioni sulle traduzioni, sull'attività di confronto, studio e ricerca (in questa direzione è prezioso il contatto con Benedetto Croce).

La nascita e lo sviluppo del rapporto umano e sentimentale tra Piero e Ada Gobetti è delineato dalle riflessioni di Marta Vicari, che ne ripercorre le tappe più significative mettendo in evidenza alcuni aspetti di non poco conto. Per esempio, le lettere tra i due non sono soltanto uno scambio privato, ma offrono uno spaccato discretamente informato della società letteraria e culturale della Torino dell'epoca. Inoltre, dal carteggio emerge come il loro rapporto abbia mostrato una serie di dinamiche nelle quali la figura di Ada non sempre riusciva a trovare un equilibrio nei confronti del compagno. Ne sono un esempio le lettere in cui i coniugi si confrontano sugli autori classici della

letteratura italiana. Questo dialogo ha il merito di affinare le capacità critiche di Ada che, da lì a poco, avrebbe iniziato a scrivere per la rivista «Energie Nove», occupandosi soprattutto di autori contemporanei. In tale attività prendono un discreto spazio tre autori legati alla Grande Guerra e a una certa idea di solidarietà popolare, ovvero Slataper, Jahier e Stuparich. Dal carteggio emerge anche l'interesse filosofico dei due, soprattutto per mezzo della lettura di Croce, consigliata da Piero a Ada per «schiarirsi le idee» (p. 15). Nonostante la morte di Piero, la scrittrice continuerà a scandagliare i temi ispirati dal loro scambio, in particolare la letteratura per l'infanzia e le traduzioni, due aspetti affrontati nel carteggio e sui quali Piero mostrò molta attenzione, tanto da essere il primo lettore e critico degli scritti della compagna.

Il contributo di Daniel Raffini si concentra su un'altra attività che ha legato Piero e Ada, ovvero la fondazione della rivista «Energie Nove» e la strettissima collaborazione che la scrittrice garantì sin dai primissimi momenti di vita del periodico. Anche se al momento dell'adesione sia Ada che Piero erano giovanissimi, la conduzione del lavoro editoriale, di ricerca e di divulgazione sembra già denotare una maturità simile a quella che poi caratterizzerà le fasi successive. I primi contributi di Ada si concentrano su aspetti che hanno come fulcro tematico la lotta per l'indipendenza e la visione della giovinezza come forza necessaria per un rinnovamento culturale. Non è un caso, dunque, che la giovanissima scrittrice si concentri su due poeti come Mickiewicz e Slowacki, simboli delle lotte di indipendenza polacche. Coerentemente con l'interesse per gli autori italiani della Grande Guerra, la scrittrice si dedica anche al diario bellico *Dal Carso al Piave* di Mario Puccini, anche se si mostra molto polemica, dal momento che lo considera eccessivamente provinciale e privo di slancio. Stessa mancanza riscontrata, nel numero successivo della rivista, nella poetica di Gozzano, reputato troppo insofferente e rinunciatario, ponendosi così – se volessimo fare un confronto ideale di massima – agli antipodi rispetto alla coppia Piero-Ada. Ultimo aspetto decisivo, pensando sempre al lavoro di collaborazione tra i due Gobetti, è la serie di articoli e traduzioni dedicate allo scrittore russo Andreiev, che, oltre ad avere una certa rilevanza culturale, segna l'avvio del percorso di Ada come slavista.

Angela Arceri, in seguito, si concentra sull'attività di Ada relativa alla letteratura per l'infanzia. Prima di affrontare il tema nello specifico, inquadra sotto una particolare luce l'impegno della scrittrice nella creazione di storie per bambini e ragazzi. Facendo riferimento a una delle colonne portanti del pensiero di Ada Gobetti, ovvero che la letteratura è il riflesso di una certa moralità, una forza vitale che forgia le menti umane, la letteratura per l'infanzia, allora, dovrà meritare un'attenzione particolare perché il suo ruolo educativo è di primaria importanza. Se è vero che la letteratura è un dialogo con sé stessi e con l'Altro, una letteratura per l'infanzia onesta e edificante non può che creare una società migliore e più libera, una società non più annichilita e fiaccata da uno stanco conformismo. Tali aspetti vengono rintracciati dalla studiosa a partire da un'ampia disamina sul romanzo per l'infanzia più noto della scrittrice, *Storia del gallo Sebastiano, ovvero il tredicesimo uovo*. L'exkursus sui temi principali permette di cogliere come tale lavoro si differenzi dai classici esempi di romanzi di formazione per l'infanzia ottocenteschi, per il sostrato autobiografico che soggiace alla scrittura delle vicende del piccolo galletto stravagante e diverso: proprio la sua diversità, in un primo momento patente di imbarazzo e vergogna, sarà la caratteristica che più lo esalterà e diverrà l'elemento principale che mette in discussione l'ordine costituito (il riferimento non troppo celato è al regime fascista), percepito come asfittico e probabilmente diseducativo. Un approccio del genere lo si ritroverà anche nel successivo romanzo, *Cinque bambini e tre mondi*, pubblicato nel 1952, in cui si prefigura un mondo in rovina dopo una guerra: l'occasione "distopica" permette l'avvio della canonica situazione per cui alcuni bambini, grazie all'aiuto di uno scienziato stravagante rintanato in una grotta semi-angusta, hanno la possibilità di viaggiare tra mondi paralleli e fantastici, che conservano caratteristiche riconducibili al contesto contemporaneo dell'autrice. Tramite gli occhi dei bambini, dunque, la scrittrice torinese sottolinea

che per dar vita a cittadini migliori e realmente liberi è necessaria una letteratura sana in grado di proporre dei controvalori rispetto all'omologazione imperante.

Il volume si chiude col contributo più esteso della raccolta, scritto da Brigitte Maurin Farelle, dedicato al *Diario partigiano*. La prospettiva di analisi che offre la studiosa si muove su due campi, ovvero quello «ideologico e sentimentale» e quello «strettamente [...] letterario» (p. 29), ed esalta il valore estetico dello scritto, molto spesso trascurato a favore dell'elemento documentario. Farelle, inoltre, individua distintamente i due nuclei fondanti del *Diario*, ovvero quelli eminentemente diaristici e quelli invece maggiormente narrativi, ravvisando nei due movimenti i tratti di un vero e proprio «percorso iniziatico» (p. 30) caratterizzato dalla lotta di Resistenza che si fa motivo solido di identità sia personale che collettiva. Tale dinamica, quindi, implica anche un certo grado di scandaglio interiore, soprattutto nelle sezioni relative all'occupazione nazista e al conseguente stato di ansia e tensione che, al netto della loro componente di apprensione, denotano un percorso di solida costituzione del sé di Ada. La voce della scrittrice, perciò, si fa marca di autocoscienza ma anche motivo aggregante che cerca di tenere insieme il voci circostante, un concertato che è il riflesso di una situazione convulsa che deve essere necessariamente ricondotta a una canalizzazione per far sì che le parti coinvolte nella lotta non si disgreghino. A tal proposito è molto interessante la panoramica che offre la studiosa sul rapporto, a livello narrativo, tra l'emergere della voce diretta di Ada e la riproposizione che questa fa di diversi dialoghi delle voci partigiane coinvolte nella lotta, come se appunto la voce diretta e indiretta della scrittrice fosse garanzia di raccordo tra le varie esperienze esistenziali. Altri aspetti meritevoli di interesse sono quelli dedicati ai tempi della narrazione e al concetto di percezione del reale all'interno delle pagine del *Diario*. Soprattutto in quest'ultimo caso è come se Ada Gobetti voglia, in diversi punti, mettere a confronto una realtà quotidiana, esperibile nella concretezza dei suoi fatti, con una interiore che è molto più sfumata, la quale spesso si configura come filtro emotivo con il quale l'autrice interpreta il circostante: per fare un esempio abbastanza canonico, la visione di alcuni paesaggi diventa correlativo oggettivo di stati d'animo ben definiti. In questo senso, il gradiente di letterarietà del *Diario* emerge in maniera piuttosto evidente, permettendo così di conferire un certo valore estetico a una scrittura apparentemente solo documentaristica. Ed è proprio questo gradiente letterario a delineare tre funzioni che Farelle mette bene in evidenza a conclusione del suo scritto: narrativa, poetica e morale. In sostanza, il *Diario partigiano* si fa emblema non soltanto di un'esperienza fondamentale della vita di Ada Gobetti, ma anche di tutto il suo universo creativo e scrittorio.

Il merito principale di questo volume monografico (e del lavoro di raccordo della curatrice), dunque, è quello di restituire un percorso decisamente variopinto e sfaccettato su un'autrice che forse, a torto, viene ancora relegata a dei margini di frontiera della nostra storia culturale e letteraria. Un merito che si spera possa aprire nuove prospettive di dialogo e di ricerca, anche in chiave comparata con altrettanti autori e autrici che con Ada Gobetti condividono prospettive analoghe.

Calogero Giorgio Priolo

AA.VV.

Dante nella poesia del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio I

a cura Donato Pirovano e Clara Allasia

«Rivista di letteratura italiana»

XXXIX, 3

2021

ISBN 978-88-3315-381-0

Giorgio Baroni, *Prologo*Giovanni Saccani, *Dante Settecento: «Viver tra coloro che questo tempo chiameranno antico».**Dante nella contemporaneità, fra poesia e arti grafiche*Valerio Magrelli, *Ritrovamenti di tracce dantesche*Lino Pertile, *Riflessioni su Dante e il fascismo*Heather Webb, *Pluralità, azione e diletto in Dante e Arendt*Igor Candido, *Dante conviviale: mito classico e dottrina cristiana in Pascoli*Marcello Ciccuto, *La critica dantesca pascoliana e le intuizioni astratte della parola poetica*Virginia Di Martino, *Echi danteschi e percorsi di redenzione nei 'Frammenti lirici' di Clemente Rebora*Laura Nay, «*Con tutto il nostro ingegno*», «*arduo trasformare se stesso in io dantesco*»: *Dante, Gozzano, Pavese*Carlo Santoli, *Dante e D'Annunzio. Alcuni esempi di innovazione tra musica, poesia e scena nella 'Francesca da Rimini'*Martino Marazzi, *In partibus fidelium: sulle interpretazioni di Luigi Pietrobono e Francesco Ercole*Marika Boffa, *Dante a Trieste. Le 'Note senza testo' di Bobi Bazlen e i 'Colori' di Virgilio Giotti*Giorgio Ficara, *Facie ad faciem. Nota su Montale e Dante*Roberto Rea, *Il dantismo degli 'Ossi' da 'Meriggiare' ad 'Arsenio'*Lorenzo Resio, *La «navicella» del «superstite lupo di mare»: temi danteschi nella lirica di Giuseppe Ungaretti*Francesco Giusti, *Dante dopo Brecht: gesti lirici e modalità comunicative*Roberto Norbedo, *Sul dantismo nel 'primo' Saba*Antonio Saccone, *Notazioni su Mario Luzi interprete di Dante*

Nonostante si sia riferito a Torino solo una volta – e con biasimo – nel *De vulgari eloquentia* (I xv 7), la città subalpina e la sua Università hanno riservato a Dante uno spazio di rilievo, specie nell'ultimo secolo e mezzo, con nomi di spicco – da Umberto Cosmo e Arturo Graf a Edoardo Sanguineti – occupati nell'esegesi della sua opera. Tradizione, questa, rivitalizzata dalla recente istituzione della cattedra di Filologia e critica dantesca e portata ai suoi esiti migliori nel corso del centenario del 2021, con le iniziative di *Dante SettecentTO*. A questo ricco programma appartiene anche il convegno i cui atti si ripercorrono – in realtà solo in parte – in questa sede. Svoltosi fra il 21 e il 25 settembre 2021 in ben otto sessioni di lavoro e con oltre trenta relatori, esso ha infatti imposto di suddividere le relazioni in due fascicoli consecutivi della «Rivista di letteratura italiana». Mentre dunque l'iniziativa ambiva in generale a studiare i riflessi di Dante fino all'alba del nuovo millennio, il primo volume che ne attesta i risultati si ferma all'esperienza di Luzi.

Apri il libro il *Prologo* di Giorgio Baroni, in cui si riflette sulla doppia possibilità che si ha, sul piano metodologico, quando si analizza la persistenza dantesca nei poeti del Novecento: scegliere di seguire le tracce lessicali o sintagmatiche del fiorentino, avvalendosi degli strumenti di

interrogazione informatica, oppure analizzare, dei grandi autori contemporanei, la produzione critica su Dante, anche quella di poche pretese. Del primo orizzonte di ricerca si dà un esempio minimo ponendo una lirica di Clemente Rebora (*Gira la trottola viva*) e la metafora ivi utilizzata della trottola-esistenza «sferzata» da Dio e dal tempo come punto finale di un arco che parte da Virgilio (*Aen.*, VII 373-84) e passa appunto per il dantesco «paleo» mosso dalla letizia in *Par.*, XVIII 42. Per il secondo ambito di studio Baroni riporta il caso di Umberto Saba e della quattordicesima delle *Prime scorciatoie*, in cui Dante figura come prototipo di poeta, per la capacità di far convivere in sé l'uomo adulto e il bambino che del primo osserva stupito la grandezza.

Nel contributo di Valerio Magrelli – il primo vero e proprio della raccolta, dopo le brevi pagine di inquadramento istituzionale del Convegno da parte di Giovanni Sacconi – la ricerca delle tracce dantesche nella poesia contemporanea prospettata da Baroni è svolta dalla viva voce di uno dei suoi protagonisti. L'autore romano offre un ritratto di sé come «depositario, erede e, soprattutto, trafugatore» (p. 17) di Dante, dando lettura di cinque suoi componimenti (*A te DNA; El memorioso, L'abbraccio, Il commissario Magrelli, Misery non deve morire*) in cui ha individuato prove dell'irresistibile tentazione di rubare «un pochino di polvere dalla miniera d'oro della *Divina Commedia*» (ivi).

I due saggi successivi si distinguono da quelli presenti nel resto del volume per via del comune interesse a verificare la ripresa (e, talora, distorsione) del pensiero dantesco in ambito politico. Dopo un generale inquadramento sul canone letterario italiano e sui suoi mutamenti prima e dopo il fascismo, Lino Pertile sostanzia il suo scritto di un'ampia sezione che raccoglie lacerti di discorsi mussoliniani: da essi, lungo l'intero Ventennio, emerge una strumentalizzazione della figura di Dante. Dei valori promossi dal poeta – «la sua ossessione del primato di Roma, della romanità e dell'Impero, il suo conservatorismo sociale, la sua denuncia delle fazioni politiche, la sua inflessibilità morale [...]» (p. 28) – il fascismo si riconosce infatti definitivo invero. Che si trattasse di un'interpretazione distorta del fiorentino doveva essere evidente già agli intellettuali dell'epoca – versi del *Paradiso* campeggiavano addirittura sulla copertina di «La Difesa della Razza» –, ma se mancò ogni forma di rimostranza durante e, soprattutto, dopo il fascismo, fu perché si riteneva che quell'uso potesse incrinare l'immagine di Dante solo in superficie, mentre la sostanza ne sarebbe restata intatta, pronta a riemergere quando le condizioni l'avrebbero consentito. Si spiega così perché Dante, assunto a icona da parte dei persecutori fascisti, potesse essere salvato dall'ostracismo che toccò nel dopoguerra ad altri autori di regime – d'Annunzio, su tutti –, diventando anzi emblema della controparte, come accade specialmente nel famoso capitolo del *Canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, in cui l'eroe infernale incarna i valori «dell'umanesimo occidentale» (p. 32). Esito, questo, certamente buono, ma che andrebbe accompagnato, secondo Pertile, da un'opportuna storicizzazione dell'opera di Dante, per evitarne ulteriori strumentalizzazioni devianti.

Esercizio positivo e critico di accostamento fra il pensiero politico di Dante e quello di filosofi moderni è dato nello scritto di Heather Webb. L'autrice è consapevole che la *Monarchia* sia distante, per capisaldi teorici, dal *The Human Condition* (1958) di Hannah Arendt – al principio di unità su cui si fonda il sovrano dantesco si contrappone quello di pluralità, capitale per la studiosa tedesca – eppure una più accurata lettura del trattato novecentesco permette di riconoscere nella *Monarchia* un fondamentale punto di partenza, per il suo «linguaggio distaccato e preciso» (p. 38). Webb si sofferma, in particolare, sulla citazione di un passo della *Monarchia* (I xiii 1-3), posto in esergo al capitolo dedicato da Arendt al tema dell'azione, notando da parte dell'autrice la chirurgica omissione del lacerto iniziale, che priva l'originale trecentesco del suo riferimento mirato al ruolo del monarca e permette di associare quanto proposto da Dante per questa figura a ogni individuo della pluralità umana. Arendt e Dante partono, per le proprie riflessioni, dalla comune ispirazione all'Aristotele della *Politica*, perciò sono confrontabili per molti argomenti, anche laddove l'autore

antico non sia esplicitamente chiamato in causa: la questione dei confini e il loro mantenimento, l'esercizio del libero arbitrio nella società, il rapporto fra amore e politica.

I saggi successivi, fino alla fine del volume, sono dedicati più tradizionalmente allo studio dei riverberi danteschi – dai prelievi lessicali alle suggestioni più impalpabili – in singoli autori della tradizione letteraria italiana. Si comincia con Pascoli al quale sono dedicati i lavori di Igor Candido e di Marcello Ciccuto. Dopo un inquadramento sui *Poemi conviviali* (1904-1905) e sulla concezione storico-poetica che ne emerge, fra debiti e superamenti con Vico e, soprattutto, Leopardi, il primo si sofferma sul caso di *Ultimo viaggio*, i cui ventiquattro canti Pascoli dedica alla figura di Ulisse. Il testo non è espressione «di un neoclassicismo di superficie [...], di marca arcadica» (p. 48), ma risulta ravvivato proprio dalla formazione dantesca del poeta, la quale dà ovviamente importanti frutti accanto alla figura dell'eroe greco. Al suo delineamento non collaborano infatti solamente ipotesti letterari – Omero e Tennyson – ma anche il pensiero espresso dall'autore sull'opera di Dante in pubblicazioni critiche coeve (*Minerva oscura*, *Sotto il velame*, etc.). Ne deriva un Ulisse che, dopo lo sperato ritorno a Itaca, viaggia non per desiderio di conoscenza, ma per verificare la verità della sua memoria, quella cantata dalla poesia celebrativa. Tale ricerca è, dantescamente, ritenuta peccaminosa e costituisce la principale causa, secondo Pascoli, dell'esclusione di Ulisse dalla beatitudine e del suo annullamento alla fine dell'*Ultimo viaggio*.

Ciccuto si sofferma invece sulle reciproche distanze critiche e metodologiche che separarono il Pascoli dantista dalla scuola fiorentina, sorta attorno alla neonata Società Dantesca Italiana. Mentre gli studiosi di questa importante realtà accademica affrontavano Dante e la sua opera attraverso la specola dello storicismo, a partire dall'interpretazione letterale del poema, Pascoli muoveva dal presupposto della voluta difficoltà della *Commedia* per proporre una lettura secondo i modi «dell'evasione visionaria, della morte o dell'incontrollato mistero del doppio» (p. 60). In questa prospettiva la ricerca della verità è sempre rinviata e il motivo del viaggio, centrale per il poema, perde i suoi connotati di concretezza. Svolgendosi come all'interno un non-luogo, esso è privato ogni valore cognitivo e strutturale – non è più percorso ascensionale, ma catabasi annullante, come nell'ulissiaco *Ultimo viaggio* – mentre all'intuizione dell'interprete si dà il massimo della libertà su una via allegorica di sogno-visione.

Il cammino nel primo Novecento continua con le pagine di Virginia di Martino, dedicate all'analisi di alcuni dei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora. Più che di debiti danteschi in senso stretto, si riconoscono qui degli echi, che affiorano fin dal primo componimento della silloge, per il carattere drammatico, che lo avvicina all'*incipit* della *Commedia*. Al turbamento di Dante, uomo singolo, si oppone però quello dell'umanità alle soglie del secolo XX: nel fr. 36 la concretezza del paesaggio in sfascio ricorda quella di Malebolge. A tutto ciò l'io lirico replica con uno slancio orientato a cogliere oltre il caos del presente valori assoluti ed eterni. Ricorrono spesso, a descrivere tale situazione, immagini acquatiche, come quella dell'acquazzone del fr. 69 – ricco di elementi lessicali dantescamente petrosi – che assume le caratteristiche di un diluvio universale, capace di mettere in crisi ogni cosa, comprese la ragione e la saggezza umane, ma allo stesso tempo presagio di futura redenzione, quella della poesia/felicità che si raggiunge proprio quando l'ordinarietà e l'aridità dei tempi non sembrano lasciare speranza alcuna.

Il percorso nei primi decenni del Novecento prosegue con il saggio di Laura Nay, dedicato a Gozzano e Pavese. Concependo le prove letterarie locali – subalpine – incomparabilmente lontane dalla poesia di Dante e dalla sua levatura universale, i due fanno del poeta fiorentino un argomento di studio e di ispirazione fin dall'inizio dei rispettivi percorsi di formazione. Il loro rapporto con il poeta antico è ricostruito attraverso gli scritti privati – lettere, diari – e le tracce della *Commedia* (e di altre opere minori) presenti nella produzione critica e letteraria. Affrancandosi, attraverso Dante, dal retaggio ottocentesco di matrice dannunziana, Gozzano e Pavese realizzano in modi diversi il rapporto. Il primo tratta Dante, in poesia, come fonte inesauribile di materiali, con tecniche e modi di citazione che mutano progressivamente dalle prime prove liriche a *Farfalle*; il secondo guarda

invece al poeta come strumento di studio, sia nella valutazione di opere altrui – come quelle degli autori americani – sia per una personale ricerca d'ordine poetico, come dimostrano passi dal *Mestiere di vivere* e dal *Mestiere di poeta*.

All'idolo polemico di Gozzano, D'Annunzio, è dedicato il contributo successivo, in cui Carlo Santoli offre una rapida analisi della trasposizione operistica della *Francesca da Rimini*, rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino nel 1914. Oltre a sottolineare, per alcuni brani del libretto, il rapporto con l'ipotesto di *Inf.*, v, lo studio si sofferma in particolare sull'importanza delle musiche di Zandonai, al quale va ascritto il merito di aver conciliato «lo stile vocale italiano con la strumentazione ricca germanica» (p. 91), sulla scia di Wagner e Strauss, e di aver così realizzato un'opera dal raro equilibrio fra «la raffinata ricercatezza verbale e la scultorea linea melodica» (p. 97).

Il percorso attraverso autori canonici del primo Novecento si interrompe temporaneamente nei due saggi successivi, che rendono conto delle esperienze di intellettuali non poeti e di autori secondari. Martino Marazzi contestualizza i contributi danteschi di Pietrobono (dai *Saggi danteschi* del 1936 al commento alla *Commedia*) e di Ercole (specie il *Pensiero politico di Dante*) in una fase storica stretta fra il centenario del 1921 e la chiusura della parabola fascista, procedendo poi a un loro confronto su più ambiti, dall'interpretazione di alcuni personaggi o allegorie della *Commedia* alla cronologia relativa delle opere del fiorentino. Se i due studiosi sono molto distanti per contenuti e atteggiamenti – Ercole affronta selettivamente il poeta per ricostruire il suo pensiero politico, Pietrobono ha un approccio integrale, di stampo didattico – le loro attività risultano tuttavia accomunate dalla «ricerca di un principio unificatore e generalizzante» (p. 106) per spiegare il poema nella sua interezza e mostrare il valore intellettuale, non solo poetico, della sua struttura. Lo studio di Marika Boffa, invece, ha il merito di porre in luce gli elementi danteschi dell'esperienza di due intellettuali triestini. Del poliedrico consulente editoriale Bazlen si rileva, per la preferenza verso la letteratura mitteleuropea, una certa distanza dalla produzione italiana. Se per questo Dante non figura che raramente nelle carte private (*Note senza testo, Lettere editoriali*), la sua lezione deve essere stata tuttavia centrale per l'inconcluso romanzo *Capitano di lungo corso*, che trae da Dante il mito ulissiano e, in particolare, il tema della *curiositas* dell'eroe, benché questi intraprenda poi un viaggio verso est, come ad affrancarsi dal sapere occidentale. Del poeta dialettale Virgilio Giotti, invece, si propone un'analisi del percorso artistico in cui rappresenta un momento fondamentale la traduzione-riscrittura in friulano del sonetto dantesco *Tanto gentile*, attraverso la quale l'autore – eliminando ogni traccia di angelicazione – sostituisce a Beatrice con una «putela», ragazzetta della realtà quotidiana, nella cui semplice concretezza l'io lirico riconosce il proprio paradiso.

All'affondo su tali esperienze periferiche di dantismo, segue una coppia di lavori dedicati a Montale. Di quest'ultimo a Giorgio Ficara interessa – specie in un contesto, come quello del centenario, in cui Dante pare divenire universale, poeta per tutti – l'attenzione per il tema tutto dantesco della traducibilità intellettuale, a parole, di una visione, come quella di Dio in Paradiso. Che il presente escluda tale visione dai propri orizzonti permette di definire, attraverso essa, l'attitudine principale dei poeti, ovvero la «*curiositas* intellettuale e metafisica» (p. 121), una sete di sapere che ha che vedere con la grazia, realizzabile *in toto* solo dopo la morte, e impossibile da ottenere senza la preghiera.

Col proprio scritto, Roberto Rea mira invece a ricostruire l'evoluzione dell'influenza di Dante sul poeta genovese attraverso il lungo arco temporale della composizione della sua prima raccolta, dal 1916 al 1927. In proposito si nota come Montale parta da un riuso conclamato della lettera e della sua consistenza espressiva, come accade in *Meriggiare*, per poi progressivamente mutare tali debiti d'espressionismo linguistico in tracce meno nette e in celate allusioni. È il segno di un nuovo rapporto con la fonte che, specie nelle poesie aggiunte al nucleo originario del 1925 (su tutte *Arsenio*), deve risentire di uno smarcamento dalla lezione crociana, determinato dalla lettura di

Pound e, soprattutto, Eliot, le cui riscritture del poema sacro mettono Montale di fronte a un modo altro di rapportarsi a Dante, riattualizzando il «potere di concretezza e astrazione, realismo e allegoria» (p. 138) della sua parola.

Nel saggio successivo Lorenzo Resio si sofferma sulla figura di Ungaretti, partendo dalla vulgata sulla rarità di reminiscenze del plurilinguista Dante nella sua poesia monolingua e petrarchesca. Alla rassegna delle principali opinioni dei critici a riguardo si incrocia, in un primo momento, l'analisi di alcuni saggi che Ungaretti dedicò a Dante – dalla *lectura* di *Inf.*, I a *Dante e Virgilio (1938-1942)*; segue poi una sezione dedicata allo studio di una serie di liriche alla ricerca di tracce dantesche non nel tessuto testuale, bensì sul piano tematico. L'io ungarettiano condivide con Dante la condizione dell'esule, di colui che fa parte per se stesso, ma non può evitare di guardare anche al resto dell'umanità. L'attenzione per tale condizione ramifica si esprime anche nell'interesse per la figura di Ulisse al centro della *Canzone* introduttiva a *Terra promessa*, di cui si dà analisi nella parte finale dell'articolo.

Il lavoro di Francesco Giusti differisce dall'impostazione di altri saggi non soffermandosi su un autore in particolare, ma scegliendone un paio – posteriori al limite cronologico del volume – per verificare in alcuni loro testi l'assunto contenuto in un sonetto di Brecht (*Studien*, 1938) attorno al gesto della lode e al suo perdurare nella tradizione lirica nonostante l'inattualità. Si parte con lo *Xenion* I, 5 (1964) di Montale: qui il gesto canonico serve a lodare, dopo la morte, Drusilla Tanzi, di cui sono descritte, con registro basso e quotidiano, le virtù. L'io amante è paragonato all'inizio del testo a un cane. Lo stesso animale figura nel componimento di Sanguineti, il sesto della serie dell'*Ultima passeggiata* (1982), nel quale il cumulo verbale, consueto per l'autore, serve a dire lo sforzo per esprimere la lode adatta per la donna e il desiderio di contatto corporeo. In entrambe le prove, benché variamente adattato, il gesto della lode di dantesca fondazione persiste, con la paradossale conseguenza – molto evidente in specie per il caso sanguinetiano – di determinare la collocazione dei due testi in una tradizione consolidata, proprio mentre essi vorrebbero superarla. A Roberto Norbedo si deve invece un acuto approfondimento su Saba, poeta che nell'auto-analisi del proprio percorso lirico tende ad arretrare progressivamente l'inizio della propria relazione di comprensione e riuso dell'opera dantesca. Associare le origini di questo rapporto, come fatto in un primo momento, al periodo dei *Versi militari* (1905-1908) e della rappresentazione infernale della guerra pare riduttivo al poeta, che lascia intendere invece una frequentazione meno circoscritta e capace di esiti varî lungo tutto l'arco della sua produzione lirica. Di questo percorso, Norbedo affronta in particolare alcuni componimenti di *Trieste e una donna* (1910-1912) – *Il giovanetto; La bugiarda; Dopo una passeggiata* – nei quali coglie significativi legami con i canti finali del *Paradiso*. Le tessere dantesche sono qui reimpiegate tralasciando l'originale caratterizzazione religiosa, ma è possibile cogliere in questi debiti paradisiaci un importante momento per la formazione, che ha dato «profondità alla concezione sabiana dell'amore nella sua realizzazione poetica» (p. 170), molto prima del periodo – quello terminale – cui normalmente si ascrive l'attrazione per il trascendente e l'esigenza di un amore, una solidarietà, universale.

Il volume si conclude con il contributo di Antonio Saccone la cui riflessione sull'influenza di Dante nella poesia di Luzi è mossa a partire da alcuni saggi dell'autore contemporaneo (*L'inferno e il limbo, Dante, scienza e innocenza, Dante, da mito a presenza*) nei quali il poeta antico è fatto oggetto di un'approfondita riflessione, con significative conseguenze sulla poetica luziana. Nei contributi critici in analisi – come già accaduto in Ungaretti, ma con esiti opposti – Dante è messo in paragone con Petrarca, ponendo in evidenza l'attenzione del primo per la realtà materiale, la sua concretezza e varietà. Dopo un approfondimento sul concetto di esilio e di come esso abbia influenzato la poesia di Dante rendendola strumento di denuncia delle iniquità del presente e di profezia sul suo superamento, Saccone passa a considerare gli effetti del suo magistero sulla produzione del primo Luzi, quella ermetica, nella quale l'autore costituisce un caso a parte proprio

per il legame con la lezione dantesca, che gli permette di superare i limiti vietati della lirica e di dare voce «alla drammatica concretezza del reale creatasi all'uscita della guerra» (p. 179).

Nell'attesa di leggere i saggi contenuti nel secondo volume degli atti – di cui si darà conto sempre nelle pagine di questa rivista – il primo libro offre agli studiosi un prezioso e originale quadro sul dantismo d'inizio Novecento, una panoramica il cui principale pregio consiste nel trattare in un'unica sede un ampio spettro di esperienze, superando la più piana ricerca di echi danteschi e dando della fortuna del poeta una descrizione più sfaccettata e complessa.

Serena Donadeo

AA.VV.

De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive

a cura di Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni, Gian Luca Picconi

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-290-0544-4

Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni, Gian Luca Picconi, *Introduzione*Paolo Zublena, *Il «Cristo magico» di Ernesto de Martino. Percorsi genealogici e intertestuali*Fabio Moliterni, *Non flere, non lugere, sed intelligere. Con Carlo Levi, dopo Carlo Levi*Roberto Dainotto, *De Martino e Proust. Sul «risveglio dei popoli coloniali»*Antonio Fanelli, *L'umanesimo etnografico e le «pericolose infatuazioni» per l'arte popolare*Riccardo Gasperina Geroni, *Cesare Pavese: editore e mitografo dell'«esperienza zero»*Marco Gatto, *Dall'autonomia alla mediazione. Ernesto de Martino e Rocco Scotellaro nel solco di Antonio Gramsci (1949-53)*Paolo Desogus, *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta*Andrea Agliozzo, *Il lamento della violenza subita. Fortini, de Martino e il senso della fine*Alessandra Grandelis, *Oggetti che si ammalano. Dalla fine del mondo al riconoscimento della realtà*Angela Borghesi, *Tra maghi e sciamani: le letture etnoantropologiche di Elsa Morante*Chiara Carpita, *«Contiamo infiniti morti!». Crisi della presenza e riscatto nella poesia di Amelia Rosselli*Gian Luca Picconi, *Archeologia come destorificazione: Celati tra i Gamuna*Marco Antonio Bazzocchi, *Il bacio della taranta: Angelo Morino narratore antropologo*Francesco de Cristofaro, Valentina Vetere, *Campo di tensione, campo di visione. Ernesto de Martino, l'altro, le immagini*Stefania Rimini: *“In questa terra oscura”. La ritualità del dolore nei documentari etnografici di Mangini e Mingozzi*Renato Nisticò, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto de Martino alla teoria antropologica della letteratura*

Il volume intitolato *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive* riunisce sedici contributi, saldati da un unico filo conduttore: l'indagine attorno ai rapporti che uniscono antropologia e letteratura, un filone che, in Italia, – come scrive Renato Nisticò nell'ultimo dei sedici interventi – a differenza di quanto accade in altri paesi, soprattutto di area anglosassone, è quasi totalmente inesplorato: ci si muove, infatti, ancora, in quella «terra di nessuno» evocata dall'etnoantropologo partenopeo, Ernesto de Martino. Nello specifico, è proprio il legame tra quest'ultimo e la letteratura l'argomento d'indagine del volume qui presentato.

Per ciò che concerne la struttura interna del saggio in questione, si può dire che essa si articola in tre sezioni. Gli interventi che compongono la *Parte prima* si propongono di rintracciare i debiti contratti da de Martino con la letteratura, a partire dallo scrittore torinese Carlo Levi. In assenza di attestazioni precedenti, il primo contatto tra i due intellettuali si colloca presumibilmente nella prima metà degli anni Quaranta: ambedue furono coinvolti nel Mezzogiorno d'Italia fino alla fine degli anni Cinquanta.

Paolo Zublena, nel primo intervento, si sofferma sulla formula memorabile – «Cristo magico» – utilizzata da de Martino nel *Mondo magico*. Quest'espressione, all'epoca, scandalizzò i lettori e fu contestata persino da uno dei maestri dell'antropologo, Benedetto Croce. Si trattava, in effetti, di una contraddizione in termini, di quella che Zublena definisce una «frizione dialettica» (p. 23): come si poteva pensare di condensare in un'unica formula il campo della magia e quello della religione cristiana?

L'ipotesi avanzata da Zublena è che, nel formulare la suddetta espressione, de Martino avesse in mente in particolare un icastico passaggio dell'opera leviana: «Nel mondo dei contadini [...] non c'è posto per la religione, appunto perché tutto partecipa della divinità, perché tutto è, realmente e non simbolicamente, divino, il cielo come gli animali, Cristo come la capra [...]».

Tuttavia, i rapporti tra i due intellettuali impegnati sul fronte dell'*oltre Eboli* (come de Martino definirà il Meridione d'Italia) non mancarono di registrare delle divergenze ideologiche e degli scontri dialettici: l'antropologo napoletano, infatti, guardava con occhio critico all'«affetto letterario» manifestato da Levi, che portava quest'ultimo a provare empatia nei confronti del primitivo, facendolo automaticamente rientrare nella categoria di quegli «scrittori incantati dall'arcaico che anziché padroneggiare la materia ne sono sedotti», come de Martino sardonicamente li apostrofava (p. 31).

La *Parte seconda* costituisce la sezione più corposa del volume: essa tenta di stabilire, invece, in che misura autori della letteratura novecentesca attinsero all'etnoantropologia demartiniana. Emblematico è, in questo senso, il primo dei saggi che compongono la *Parte seconda* e che mostra l'esistenza di profondi dissidi tra Ernesto de Martino e Cesare Pavese rispetto all'impostazione del comune progetto, la *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, per Einaudi, meglio conosciuta come «collana viola». A testimoniarlo è una lettera dell'antropologo, datata 31 agosto 1950 e indirizzata all'editore Einaudi in cui, all'indomani del tragico suicidio di Cesare Pavese, de Martino confessa le sue perplessità intorno alla «collana viola» e manifesta la volontà di cambiarne direzione e impostazione.

Per spiegare quest'improvviso voltafaccia di de Martino rispetto all'autore dei *Dialoghi con Leucò* si può fare riferimento a motivi di ordine politico (l'antropologo rischiava di essere isolato dal PCI, cui aveva recentemente aderito e che aveva accusato Pavese di voler semplicemente cambiare il marxismo), ma tale dissidio tra i due intellettuali è il sintomo di un'effettiva differenza di approccio alla materia antropologica. Diversamente da Pavese, infatti, de Martino voleva estromettere la componente irrazionale dall'indagine antropologica. Eppure, anche l'autore de *Il mondo magico* doveva aver avvertito, in un primo momento, un certo fascino per quelle voci arcaiche, per quelle suggestioni irrazionali che è possibile ravvisare nell'opera di Pavese. Ad un certo punto, però, la morte di quest'ultimo e un più generale richiamo all'ordine dovevano aver agito su di lui, portandolo al rifiuto di quella precedente esperienza irrazionalistica.

Come dimostra Marco Gatto nel suo contributo, altrettanto controversi e frastagliati furono i rapporti dell'antropologo napoletano con il poeta-contadino lucano Rocco Scotellaro.

Nell'effettuare le sue spedizioni etnografiche in Lucania, de Martino si avvale più volte dell'ospitalità della famiglia di Scotellaro e, in particolare, della madre del poeta, Francesca Armento, nella sua abitazione a Tricarico. Da parte sua, de Martino manifestò una profonda vicinanza umana a Scotellaro durante la dolorosa parentesi del carcere.

Ciononostante, non mancarono i motivi di tensione tra i due intellettuali, dal momento che in due occasioni de Martino non riconobbe l'autorialità scotellariana di due testi. Nelle *Note Lucane* del 1950, l'autore de *Il mondo magico* attribuì l'elaborazione di una canzone popolare, la *Canzone della Ràbata*, a Rocco Tammone, Giuseppe Cetani e Giuseppe Paradiso, ridimensionando il contributo di Scotellaro che pure vi aveva avuto un ruolo centrale. Anche in un articolo apparso sull'«Unità» nel 1951, de Martino citò il verso di una canzone popolare («Ci hanno mannato le cartuline / come fosse pane e vine»): si trattava, in realtà, dei versi di una poesia in vernacolo di Scotellaro che

concorreva al premio Cattolica, ma anche in questo caso l'antropologo ne occultò l'autorialità. Anche per ciò che concerne il legame di de Martino con Scotellaro – come per Pavese, dunque – il passaggio dell'antropologo dal PSI al PCI cambiò le carte in tavola ed ebbe una ripercussione sul piano dei rapporti umani: clamorosa fu, infatti, l'assenza di de Martino al convegno organizzato da Panzieri e promosso dal PSI in onore di Scotellaro, dopo la sua dipartita, nel 1955. Particolarmente interessante risulta, all'interno della *Parte seconda*, l'intervento di Chiara Carpita, intitolato «*Contiamo infiniti morti!*». *Crisi della presenza e riscatto nella poesia di Amelia Rosselli*. L'autrice stabilisce una consonanza tra il «folklore progressivo» di Ernesto de Martino e l'«umanesimo rivoluzionario» di Amelia Rosselli. Quest'ultima, peraltro, si occupò di etnomusicologia e, in particolare, dei fenomeni della ripetizione e della variazione nella musica primitiva e in quella popolare lucana. Quella tra Rosselli e de Martino fu una conoscenza diretta, avvenuta in Lucania grazie alla mediazione dell'amico di entrambi, Rocco Scotellaro. Carpita prende in esame, nella fattispecie, il canzoniere rosselliano *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, scritto dopo la morte del poeta e sindaco di Tricarico. L'opera mostra la conoscenza, da parte di Rosselli, dei moduli solitamente impiegati dalle lamentatrici durante i compianti funebri, gli stessi descritti da de Martino nel volume *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Amelia Rosselli aveva, peraltro, assistito in prima persona al compianto intonato dalla madre Francesca Armento per il figlio Rocco, morto nel fiore dell'età, ad appena trent'anni. La scelta stessa del termine *Cantilena* rimandava, inoltre, alla dimensione musicale del lamento funebre, alla volontà di innalzare il defunto cantandone le gesta. Le ripetizioni all'interno del testo poetico («ti debbo levar, ti debbo levar») fanno ripensare alle stereotipie del lamento registrate da de Martino. Lo shock emotivo provato da chi ha subito la perdita (la famosa «crisi della presenza») descritto da de Martino – che ricorre al termine *attassamento* – trova spazio all'interno della *Cantilena*. La persona *attassata* vive un blocco psichico talmente devastante da non ricordare che c'è un morto: «Non è possibile / chi l'ha inventata questa bugia» scrive infatti Rosselli in *Cantilena*, dando voce ad un io lirico che si identifica simultaneamente nel ruolo di sposa/madre/amica del defunto, un io lirico incredulo e incapace di accettare questa terribile realtà. Gli interventi della *Parte Terza* si focalizzano, invece, sull'esperienza di lettura dei testi demartiniani dopo il 1965, anno della scomparsa dell'antropologo, e sugli scritti legati alla produzione letteraria recente. Tra coloro che sembrano aver recepito meglio le istanze demartiniane troviamo Gianni Celati che, in continuo dialogo intellettuale con de Martino, sottopone lo stesso a «una torsione verso l'ambito del creativo» – come scrive Gian Luca Picconi – conferendo un'assoluta centralità al momento immaginativo (p. 170). Ne è una prova il riuscito esperimento di *Fata Morgana*, tipo di scrittura etnografica basata sulla finzione e incentrata sul popolo dei Gamuna, frutto della fantasia dell'autore. Tra le opere recenti ispirate all'antropologia demartiniana, Marco Antonio Bazzocchi segnala *Rosso taranta* (2006) di Angelo Morino, che riprende *La terra del rimorso* di Ernesto de Martino; Stefania Rimini segnala, invece, il documentario etnografico dedicato ai canti funebri della Grecia salentina, *Stendali – Suonano ancora*, di Cecilia Mangini, realizzato con la collaborazione di Pier Paolo Pasolini, e il documentario di Gianfranco Mingozzi, dal titolo *La taranta*, commentato dal poeta Salvatore Quasimodo. Il volume si chiude con l'intervento di Nisticò già menzionato nell'*incipit*, in cui il critico rintraccia gli elementi e le teorie propriamente antropologiche applicate alla letteratura. I curatori, in ogni caso, chiariscono che il volume non esaurisce la vastità del tema, che si presta ad ulteriori approfondimenti ed espansioni: Paolo Volponi, Italo Calvino ed Edoardo Sanguineti sono solo alcuni dei nomi di letterati che si possono ancora legare a de Martino e su cui, in futuro, ci si potrà concentrare.

Armando Rotondi

AA.VV.

Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile

a cura di Daniela Bombara e Sonia Todesco

«Studi d'Italianistica nell'Africa Australe»

XXIV, 1

2021

ISSN 2225-7039

Daniela Bombara, Serena Todesco, *Introduzione*Elio Baldi, *Italian female science fiction in a double no-man's land: Gilda Musa's**Esperimento donna and Ursula K. Le Guin's The Word for World is Forest*Daniela Bombara, *Fascino e trappole del fantastico nelle opere di Ada Negri*Marco Ceravolo, *Anna Maria Ortese e Shirley Jackson. Maisons hantées, strani fatti, innocue presenze*Milagro Martín-Clavijo, *Al di là della realtà. Paola e la maternità in Figlio*Francesco Corigliano, *La post-apocalisse ferina. Animalità e ibridazione in Belve di Alda Teodorani*Cristiana Mamelì, *La casa come spazio del sé: analisi dell'ambiente domestico in due romanzi di Chiara Palazzolo*Ellen Patat, *L'interdipendenza tra spazio urbano e pre-umano in E poi la sete di Alessandra Montrucchio*Vincenzo Pernice, *Una donna con tre anime di Rosa Rosà. Futurismo, fantascienza, questione femminile*Giulia Pertile, *Umane, ma non troppo. Personaggi femminili e utopie resilienti nella fantascienza di Gilda Musa*Angelo Riccioni *Care presenze (2004): Sandra Petri e l'eredità del fantastico ottocentesco di lingua inglese*Mario Tirino, *Stelle perdute. Una lettura socioculturale e mediologica della science fiction di Roberta Rambelli*Francesco Toniolo, *Prima e oltre Ready Player One: La fantascienza videoludica fra Skill e la Bizarro Fiction*Christina Vani, *Undeath in the Margins: The Vampire in four works of contemporary Italian women authors*Silvia T. Zangrandi, *Tra il fruscio delle canne, il sospiro di uno spirito. Tracce fantastiche in Canne al vento di Grazia Deledda*

Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile, numero monografico di «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», si presenta come una lettura complessa di una serie di fenomeni che, negli studi di letteratura italiana, costituiscono un'area relativamente poco battuta, ma per la quale vi è un interesse crescente. Se numerosi sono ormai i contributi sulla letteratura fantastica, come testimoniato dal repertorio a cura di Stefano Lazzarin *et al.*, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, edito da Mondadori Education nel 2016, ancora poco frequentato è l'ambito di ricerca dedicato alla fantascienza italiana, al punto che questa è parsa ad Enzo Baldi, nel suo saggio comparativo tra Ursula K. Le Guin e Gilda Musa, quasi un'«espressione ossimorica» (cfr. p. 2). Non mancano lavori di rilievo, come *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Mimesis, 2014) di Giulia Iannuzzi o vari

contributi apparsi nella collana Urania, ma complessivamente il discorso critico sulla fantascienza italiana appare ancora marginale. In questo senso, *Fantastika!* – in riferimento al termine ombrello coniato da John Clute per unire fantascienza e fantastico – si presenta come un’iniziativa in grado di aprire nuovi orizzonti nell’italianistica, a partire dalla specificità della scrittura femminile.

La fantascienza in Italia è stata molto più legata alla scrittura delle donne di quanto non si possa pensare. Basti citare già i casi, non presi in esame in *Fantastika!*, di Maria Teresa Maglione o Nora de Siebert, entrambe attive dagli anni ’50. La prima, con gli pseudonimi di Lina Gerelli, Elizabeth Stern e altri, è probabilmente la prima scrittrice italiana che, con consapevolezza, si appropria dei meccanismi del genere fantascientifico pubblicando un numero considerevole di romanzi per Urania sin dal 1953, a un anno dalla nascita della collana con *Le sabbie di Marte* di Arthur C. Clarke. Nello stesso periodo, inizia la sua attività Nora de Siebert, autrice di volumi come *Terra non risponde* (1957) per la collana “Cronache del Futuro” di Kappa Edizioni. La fantascienza italiana, quindi, almeno da metà Novecento, è un genere praticato da autrici, eppure la “firma femminile” non era stata sino a *Fantastika!* organicamente studiata, a differenza di quanto accaduto per il fantastico italiano. Si consideri, al riguardo, il recente *Donne e fantastico. Narrativa oltre i generi* di Giuliana Misserville (Mimesis, 2020).

Come rilevato dalle curatrici Daniela Bombara e Serena Todesco nella loro introduzione, *Fantastika!* non vuole essere una rassegna di scrittrici di un macrogenere, poiché «troppi nomi, anche particolarmente rilevanti, mancherebbero all’appello» (p. XVI), ma si configura come un insieme di «esempi significativi di indagine critica, indirizzati a rintracciare gli aspetti innovativi delle scritture femminili prese in esame, che siano la rinegoziazione rispetto a configurazioni stereotipe di personaggi e temi canonici o la rivisitazione di modelli del passato attraverso l’attività riscritturale» (*ibidem*). In realtà, *Fantastika!* può essere visto anche come una storia critica della fantascienza. Il volume, al di là dei singoli casi di studio, ha infatti un’impostazione e una struttura rigorose e, sin dall’introduzione, cerca di definire cosa siano il fantastico e la fantascienza, quali siano i loro limiti, confini e parametri, e quale sia la relazione che intercorre tra fantascienza, fantastico, utopia, distopia, ucronia e immaginario scientifico.

I quattordici contributi presenti prendono in esame questi aspetti con un approccio comparatistico che posiziona la fantascienza femminile in Italia all’interno di un contesto più ampio. Il già citato contributo di Elio Baldi guarda, ad esempio, a Gilda Musa – i cui personaggi femminili sono analizzati anche nell’ottimo articolo di Giulia Pertile – e, in particolare, al suo *Esperimento donna* in rapporto a *The Word for World is Forest* di Ursula K. Le Guin, ma nella prima parte cerca anche di fornire alcune coordinate storico-critiche chiedendosi «Is there a space of/for Italian female science fiction?» (p. 3). Un approccio di questo tipo è adottato anche da Marco Ceravolo nel confrontare il terrore in Anna Maria Ortese e Shirley Jackson, la loro relazione con gli “strani fatti” e con la casa/*mansion*.

Un’indagine sulla casa appare poi nel sapiente contributo di Cristiana Mameli su Chiara Palazzolo, con una particolareggiata analisi de *La casa della festa* (2000) e *I bambini sono tornati* (2003), così come una dimensione comparativa si riconosce nella lettura effettuata da Angelo Riccioni di *Care presenze* (2004) di Sandra Petrigiani in relazione al citazionismo di elementi della *ghost story* inglese ottocentesca, una delle chiavi dei racconti.

Daniela Bombara si focalizza, invece, sulle componenti di fantastico nella scrittura di Ada Negri, generalmente considerata autrice realista, partendo dai saggi di Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento* (1988), e Gloria Alpini, *The female fantastic. Evolution, theories and the poetics of perversion* (2009). Un’analisi simile è quella del saggio posto a chiusura del volume, a firma

di Silvia T. Zangrandi, che osserva le tracce fantastiche in *Canne al vento* (1913) di Grazia Deledda.

Il racconto *Figlio* (1941) di Paola Masino è al centro del contributo di Milagro Martín-Clavijo, che analizza le strategie del fantastico adottate per raccontare il trauma dell'aborto e della non-nascita. Sul versante della letteratura odierna a cavallo tra fantascienza e orrore/terrore, si pone il contributo di Francesco Corigliano, su Alda Teodorani, sicuramente tra le più interessanti e importanti scrittrici di genere attualmente in Italia, attiva anche nel fantastico e nel noir, e su cui sembra arrivato il momento di intraprendere una più ampia ricognizione critica. Più sulla fantascienza, invece, apocalittica e distopica, vertono l'indagine di Ellen Patat su *E poi la sete* (2010) di Alessandra Montrucchio, che si sofferma sull'interdipendenza tra spazio urbano e pre-umano, così come la fantascienza è presente nell'articolo di Vincenzo Pernice e del già citato lavoro di Giulia Pertile. Nei due contributi, l'analisi specifica dei casi di studio di Rosa Rosà, specie *Una donna con tre anime* del 1918, (Pernice) e Gilda Musa (Pertile) si fa anche discorso teorico più ampio che discute non solo l'autorialità femminile, ma anche le questioni di genere nella fantascienza e nel fantastico. Un approccio interdisciplinare che guarda anche alla sociologia e alla mediologia viene utilizzato infine da Mario Tirino nel trattare della *science fiction* di Roberta Rambelli, da Francesco Toniolo che si sofferma sulla fantascienza videoludica, e da Christina Vani nella sua analisi della figura del vampiro nei lavori di Giusy De Nicolo, Silvana La Spina, Lea Valti e, ancora, Chiara Palazzolo.

In conclusione, *Fantastika!* è un numero di alto profilo, con spunti e considerazioni di grande interesse, e rappresenta un ulteriore passo per lo sviluppo di un discorso critico di ambito accademico sul fantastico e la fantascienza, destinato a diventare un punto di riferimento per futuri studi. Al volume avrebbe forse potuto giovare una ripartizione più chiara delle due traiettorie che le curatrici e gli autori seguono: da un lato, l'analisi di autrici di fantascienza; dall'altro, un'indagine sulla letteratura fantastica, che a tratti si sporge sull'horror. Vi è, tuttavia, un equilibrio tra l'analisi di casi di studio "classici" (Deledda, Negri, Ortese) ed altri più prettamente contemporanei (Teodorani, Palazzolo, ad esempio), così come appare convincente la compresenza di diverse metodologie, dalla comparatistica all'indagine socioculturale.

Marie Louise Crippa

AA.VV.

La Grecia degli altri: percorsi letterari, geografici e culturali nella Grecia contemporanea

a cura di Luca Gallarini, Dino Gavinelli, Thomas Maloutas, Mauro Novelli

Milano

LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

2021

ISBN 978-88-5513-044-8

Giuseppe Zanetto, *Che ci vado a fare in Grecia?*Massimiliano Maida, *Atene 1940-1943: italiani e greci nei Quaderni di Ghiorgos Theotokàs*Luca Gallarini, *Sagapò e Soldatesse: la Grecia degli invasori*Sergio Di Benedetto, *“Trascinando muli e sofferenze”: la Grecia lontana di Mario Rigoni Stern*Alessandro Terreni, *Oriana e i colonnelli: cultura di massa e dittatura greca nell’Italia degli anni Settanta*Gilda Tentorio, *Immaginare la Grecia oggi, fra stereotipi e contro-narrazioni (street art e flânerie urbana)*Giovanna Di Matteo, *Carrefours: Migrant’s Support Volunteer Tourism in Lesvos*Valerio Raffaele, *Da Lagkadikia al Mediterraneo: gli spazi delle migrazioni in Grecia*Thomas Maloutas, Maro Pantelidou Malouta, *Education Inequalities and Political Behaviour of the Young in Greece in the 2010s*Maria Karagiannopoulou, *Walk the Wall Athens: An Experiential Walk in the City*Sara Giovansana, *Terra di civiltà e di barbarie: rappresentazioni cinematografiche della Grecia degli altri, tra autenticità e mistificazione*

Quale e soprattutto quanta Grecia c’è nell’immaginario italiano, nella nostra storia e nel nostro bagaglio culturale? Il volume *La Grecia degli altri: percorsi letterari, geografici e culturali nella Grecia contemporanea*, a cura di Luca Gallarini, Dino Gavinelli, Thomas Maloutas e Mauro Novelli, conduce il lettore in un vero e proprio viaggio tra i confini geografici, i rapporti storici, le affinità letterarie e artistiche che legano Italia e Grecia nella grande famiglia del Mediterraneo. *Fil rouge* di questa ricca ed eterogenea miscellanea è il concetto transnazionale di Grecia, che supera il puro filellenismo e che sfocia in un simbolo densamente complesso.

A compiere il primo passo in questo viaggio è Giuseppe Zanetto che da classicista ricorda l’importanza di instaurare un contatto vivo e diretto con la Grecia contemporanea. Il pellegrinaggio nelle terre elleniche non solo risveglia un dialogo senza fine tra passato e presente, ma aiuta anche a cogliere al meglio i testi greci dell’antichità, superando la retorica astratta della letteratura e facendo della lettura un’esperienza pienamente sensoriale: «la Grecia di oggi, di carne e di sangue, è in continuità con la Grecia antica, quella che – per dirla con il professorino – ci è madre. [...] Si percepisce – ma non per via intellettuale, bensì per via sensoriale, quindi con una risposta violenta del cuore – quella simultaneità tra passato e presente di cui parla Eliot nel suo saggio *Tradizione e talento individuale*» (p. 12).

Se da una parte l’esperienza fisica di una terra può dare forma visibile e tangibile alle nostre fantasie di studiosi e lettori, dall’altra può smentire falsi miti instauratisi in noi, alcuni dei quali generati più o meno inconsapevolmente dagli stessi scrittori italiani. Gli interventi di Luca Gallarini e Sergio Di Benedetto ci illustrano infatti una rappresentazione letteraria dell’invasione fascista ben lontana dalla percezione degli intellettuali greci conservata nei *Quaderni* di Ghiorgos Theotokàs. E ancora, il successo editoriale riscosso in Italia da *Un uomo* di Oriana Fallaci e il caso di Alexandros Panagulis, ricordatici qui da Alessandro Terreni, portano alla luce lo spettro di una comune

esperienza politica di cui l'Italia di allora portava ancora le ferite. I quattro contributi dimostrano una familiarità greco-italiana che prende vita dalle pagine romanzesche per rivelare infine una comunanza ben più profonda e reale. Le pagine di Luca Gallarini e Sergio Di Benedetto ci pongono di fronte al racconto italiano di tre diverse esperienze belliche in Grecia. Le prime, quelle di *Sagapò* di Renzo Biason e *Le soldatesse* di Ugo Pirro, ci regalano un contatto vivo e vivido non solo con le terre ma anche con la gente e la cultura greca, l'incontro con un territorio caldo e, nonostante tutto, ospitale. L'altra, quella di *Quota Albania* scritta da Mario Rigoni Stern, ci restituisce invece una Grecia distante, sia fisicamente che culturalmente, lo scontro con una terra impenetrabile e ostile. Mentre nei romanzi approfonditi da Luca Gallarini predomina una rappresentazione idealizzata e, potremmo dire, persino fiabesca dell'occupazione italiana in Grecia, filtrata in grossa parte dal mito classico, nel romanzo rigoniano rievocato da Sergio Di Benedetto emerge una prospettiva prettamente storica e realistica, scevra di fascinazioni classicheggianti. Gallarini analizza con precisione i romanzi da cui verranno tratti i film di Valerio Zurlini e di Gabriele Salvatores e rimarca come entrambi manifestino un comune approccio apolitico e dichiarino una presupposta affinità italo-greca, giustificata da un mito ormai tramandato e consolidato, pur prendendo le mosse da premesse diverse. Il legame tra Italia e Grecia celebrato nelle opere di Pirro e di Biason – ci rivela lo studioso – non affonda le radici nella grandiosa storia antica, ma nelle più umili pulsioni primordiali. Ad accomunare vittime e invasori è la miseria della guerra, quella subita inaspettatamente dal popolo greco e quella altrettanto inaudita imposta all'esercito italiano, che – costretto a combattere contro un amico di lunga data – inizia a mettere in dubbio il potere fascista e criticare l'orrore della guerra. Come evidenzia Gallarini, la conversione agli ideali anti-fascisti da parte degli italiani spersi tra i Balcani prende origine da impulsi ancestrali che poco hanno a che fare con le nobili radici dei due popoli. Nelle pagine di Biason e di Pirro la natura ha la meglio sulla storia: «in questa città abissale e senza leggi, retta da elementari norme di vita, troviamo un'umanità primitiva, che riscatta nella purezza dei sentimenti le più cupe degradazioni di un'esistenza disperata» (p. 50). Lo studioso giustifica così anche il carattere manifestatamente apolitico delle due narrazioni che, esonerate dalle considerazioni di stampo ideologico, riportano alla luce istinti profondi, tanto umani quanto più ingenui, imperfetti.

Anche per Mario Rigoni Stern l'approdo nei Balcani coincide con lo smascheramento del potere fascista. Sergio Di Benedetto ci parla di una Grecia vista solo in lontananza, assente nell'esperienza militare come in quella personale dell'autore. In *Quota Albania*, l'incontro-scontro italo-ellenico si svolge in terra albanese, teatro di inutili sofferenze. Le descrizioni non tradiscono alcuna suggestione letteraria, l'autore non può appellarsi a immagini epiche e racconti mitologici per vincere lo spaesamento di uomo e di soldato. Siamo ben lontani dai paesaggi caldi e morbidi di *Sagapò*: la Grecia dei quaderni sterniani è gelida, inospitale, spigolosa. «La tragedia greca non è un cliché letterario: essa diviene qui la Grecia stessa, luogo di innumerevoli privazioni, di freddo, fango e neve, di montagne alte e di clima ostile. Non, dunque, la Grecia degli stereotipi classici, calda e arida, quella delle isole e del mito, del sole e del mare (verso cui gli alpini provano diffidenza), ma un ambiente di sacrifici, di violenza, di cime innevate e temperature polari, come è quello delle catene montuose che dividono Albania e penisola greca» (p. 69). Eppure, anche se del tutto estranea alla sfera erotica di *Sagapò*, anche *Quota Albania* si fa manifesto di una ritrovata e sincera solidarietà tra uomini, divisi da schieramenti arbitrari e da una guerra insensata. Di Benedetto introduce qui un interessante spunto di riflessione, evidenziando nella testimonianza dello scrittore di Asiago una certa riverenza verso il nemico greco, moralmente superiore in quanto attaccato all'interno della propria patria e lottatore indomito, mosso da uno «spirito antico» (p. 77). È di nuovo la comune miseria umana a vincere sull'odio politico: «tale capacità di cogliere i tratti in comune tra i soldati greci e italiani, evitando di insistere su ciò che separa i due eserciti in guerra e non cadendo nella retorica militaresca del nemico da sconfiggere, si fonda sul concetto tipicamente rigoniano di "paesità", che è intesa come una condivisione di valori etici tra uomini, basata su

communi esperienze e sul venir meno di confini politico-culturali, in una visione universalistica di natura morale» (p. 76).

Una comunanza, quella italo-ellenica, che persiste anche al di fuori dell'esperienza scottante della guerra, come osserva acutamente Alessandro Terreni nel suo intervento *Oriana e i colonnelli: cultura di massa e dittatura greca nell'Italia degli anni Settanta*. Siamo nel 1979 quando il romanzo di Oriana Fallaci giunge nelle librerie. Sono passati più di trent'anni dalla campagna greca e dalla dittatura fascista, eppure l'Italia si sente ancora pericolosamente vicina alla Grecia prigioniera del dispotismo militare. Il libro penetra così velocemente nelle case degli italiani da destare la tempestiva attenzione dei critici, interrogatisi sulle ragioni di tale successo. Tra questi spicca Vittorio Spinazzola, che come ben ricorda Alessandro Terreni, «indica, nell'efficace mescolanza tra “sicumera ideologica” della voce narrante da un lato e “dispiegamento di pathos tempestoso” dall'altro, il formidabile dispositivo atto a suscitare una reazione di ammirazione e identificazione “eticoestetica” (Spinazzola 2012, 48) tra i lettori» (p. 85). Similmente ai romanzi precedentemente rievocati nel volume, anche *Un uomo* rivela un rapporto profondo tra Grecia e pubblico italiano, come dimostrato – ce lo ricorda prontamente Terreni – sia dall'enorme successo editoriale del romanzo sia dagli echi della storia di Panagulis in campo poetico, musicale, cinematografico e televisivo in quegli stessi anni. Proprio in nome del legame indissolubile tra dimensione morale e formale che anima la scrittura della Fallaci, l'intervento non solo offre un'attenta lettura del romanzo della Fallaci ma ripercorre anche le tappe storiche della vicenda e della sua fortuna. Il libro in realtà, vista la notorietà del protagonista e dell'autrice e vista la vicinanza temporale tra la pubblicazione e i fatti raccontati, adotta una quasi totale assenza di cronaca. È l'attualità ad avere la meglio: la Grecia si staglia sulla pagina come supremo esempio di libertà (violata), e le affinità con il nostro paese convergono di nuovo su tristi destini socio-politici. Terreni evidenzia infatti due grosse analogie tra le storie delle due nazioni. La prima è il colpo di stato, quello del 1967 compiuto dai colonnelli greci e quello mancato ordito da Junio Valerio Borghese contro le istituzioni democratiche italiane. La seconda è la morte di due intellettuali importanti per i rispettivi paesi: «i lettori infatti, nel 1979, non potevano non cogliere l'affinità tra l'Alexandros rappresentato da Fallaci, ucciso perché *sa*, e il poeta italiano, assassinato nel 1975 dopo che, sul *Corriere della Sera* del 14 novembre 1974, aveva pubblicato l'incandescente requisitoria “Io so”, scagliata contro il mondo politico italiano accusato apertamente di violenza contro i cittadini, negli anni caldissimi della strategia della tensione» (p. 92). Chissà allora se, come ci suggerisce Terreni, la particolarmente stretta alleanza culturale tra Grecia e Italia non sia da cercarsi ancora una volta in ragioni tanto storicamente quanto intimamente umane.

Per affinità di studi, il mio discorso è gravitato intorno agli interventi di natura letteraria, ma nel volume non mancano approfondimenti artistici, geo-politici e socio-economici sulla Grecia di oggi. Tutti estremamente utili a ricordarci di vivere la penisola ellenica dentro e fuori dalle pagine della storia e dei romanzi, di vedere le sue trasformazioni al di là non solo dall'immaginario ereditato dalla classicità, ma anche degli stereotipi ormai insinuatisi nella modernità.

Mattia Bonasia

AA.VV.

Lasciate socchiuse le porte. Mobilità, attraversamenti, sconfinamenti

a cura di Beniamino Della Gala, Adrien Frenay, Filippo Milani, Lucia Quaquarelli

Roma

Armando Editore

2021

ISBN 979-12-5984-025-7

Michel Lussault, *Il mondo del virus. Riflessioni sull'esperienza del lockdown*, traduzione di Chiara Denti e Lucia QuaquarelliAdrien Frenay, Lucia Quaquarelli, Marcello Signorile, *Rhythmos. O dell'importanza di vedere doppio (e in movimento)*Filippo Milani, Davide Papotti, *Il pedone trasgressore. Pratiche proibite del camminare durante il lockdown*Heidi Wood, *Diario di un confinamento*Sergio Caiello, Matteo Colleoni, Luca Daconto, Lucia Quaquarelli, *Diritto alle città: pratiche di mobilità e di immaginazione urbana. Spunti di riflessione dalla città pandemica*Caterina Serra, Giovanni Cocco, *Displacement. A che ora chiude Venezia?*Beniamino Della Gala, Lavinia Torti, *Ai margini della società, ai margini dell'inquadratura. I senzatetto nelle foto del lockdown di primavera*Giovanni Vito Distefano, Marina Guglielmi, *Si può vivere in spazi disciplinati? Confinamento e libertà in «Almarina» di Valeria Parrella e «Social Distance» di Hilary Weisman Graham*Giada Peterle, *Impronte narrative. Di segni su carta, mappe in cammino e sconfinamenti urbani*Monica Bernardi, Luca Bottini, Giampaolo Nuvolati, *Camminare negli interstizi con gli occhiali del flâneur: il contributo della tecnologia alla esplorazione sociologica urbana**Bibliografia essenziale collettiva*

La mobilità e il rapporto spaziale con l'altro sono tratti fondanti e contraddittori della globalizzazione, tuttavia, negli ultimi due anni sono stati messi in seria discussione dalle misure attuate per contrastare la pandemia del Covid-19, su tutte i lockdown. Su questi temi riflette la collettanea *Lasciate socchiuse le porte*, nata dal progetto di ricerca internazionale e transdisciplinare *Espace, déplacement, mobilité*, coordinato da Adrien Frenay e Lucia Quaquarelli per il CRPM (*Centre de Recherches Pluridisciplinaires et Multilingues*) dell'Université Paris Nanterre. Il volume è il risultato di due giornate di studio, una organizzata dal medesimo organo di ricerca a Nanterre il 27 gennaio 2021 e l'altra dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna il 25 febbraio 2021. I diversi contributi si caratterizzano per l'autorialità polimorfica (molti sono scritti a più mani), l'ibridismo dei metodi di enunciazione, e la dialettica tra le discipline (teoria della letteratura, *cultural studies*, geografia culturale, ecc.). Le tematiche affrontate spaziano dalla vita reclusa ai tempi del confinamento al camminare come esplorazione creativa e trasgressiva, con due obiettivi chiari: «da un lato, indagare i disagi della situazione contingente che condizionano la vita quotidiana; dall'altro, immaginare forme alternative di mobilità che consentano la sopravvivenza di una socialità domestica e collettiva» (pp. 12-13). «Lasciare socchiuse le porte», spiegano gli autori e le autrici nella prefazione, significa riflettere sulle soglie della nostra socialità, «consentendo attraversamenti irregolari, incontri inaspettati, traiettorie non prestabilite» (p. 13). Il volume è aperto dalla traduzione di un saggio sul *lockdown* del francese Michel Lussault, specialista di geografia urbana. Lo studioso individua nella spazialità una zona relazionale dell'*infra*

che permette le «relazioni in pubblico», ovvero la concreta coabitazione con altre persone. Il *lockdown* avrebbe radicalmente tramutato questo contesto, traslando la relazione di indifferenza che governava l'urbanità (un'interazione spaziale regolata ma mai totalmente vincolata) nella sistematizzazione della diffidenza; la mobilità, che negli ultimi decenni era stata promossa quale valore culturale e sociale della globalizzazione diventa la responsabile principale della pandemia. Il contributo che dialoga maggiormente con questo testo è *Diritto alle città: pratiche di mobilità e di immaginazione urbana. Spunti di riflessione dalla città pandemica*, scritto ad (addirittura) otto mani. Qui la mobilità è vista come caratteristica naturale dell'uomo, in particolare nella contemporaneità «poter scegliere dove andare è diventata per il cittadino la condizione per decidere cosa fare e chi essere» (p. 84). A questa riflessione viene legata, sulla scia di Henri Lefebvre, l'analisi della città come «testo sociale», ovvero quale uno spazio-tempo da rifunzionalizzare collettivamente a partire da connessioni sociali. Gli autori e le autrici leggono proprio nella mobilità la pratica di lettura privilegiata della città-testo-sociale, e nel camminare la possibilità di una risemantizzazione della teoria funzionalistica della città a misura di uomo e di donna: il camminare, al contrario della guida dell'automobile, riattiva la città, rinnova il nostro rapporto fisico e lento con essa.

Si distingue da questi interventi il saggio *Rhythmos. O dell'importanza di vedere doppio (e in movimento)*. Si tratta di un testo ibrido, che fonde disegni, scarabocchi, appunti e frasi secondo un andamento rapsodico e multilingue (italiano, francese, inglese): «rhythmos, une manière particulière de fluer, un FLUSSO, che non ha una direzione o una cadenza precisa, provoca sistemi di ritorno e rifrazione, crea un luogo comune» (p. 37). Nonostante ciò, in pieno stile francese, l'asistematicità del saggio e l'informalità del suo linguaggio (*bosses* termine gergale per «lavorare», *trucs*, traducibile con «robe») non possono prescindere dall'esposizione di un obiettivo («far emergere delle idee sulle modalità attraverso cui l'arte permette di pensare la mobilità, a partire da un dialogo intersemiotico disegno/testo») e di una metodologia («lavorare insieme e scambiarsi materiali sotto la forma di contributi, dialoghi, su diverse piattaforme collaborative»). A livello visivo, il testo appare come un semilavorato che torna su se stesso a spirale, esibendo il proprio lavoro performativo e creativo, nonché l'intertestualità non convenzionale: citazioni non esplicitate da testi scientifici si legano ad appunti personali, e un Qr code a pagina 33 rimanda al video youtube del brano *Slow movement* di Roger e Brian Eno. L'enunciazione ibrida e la forzatura delle frontiere tra le discipline sono dirette alla messa in discussione del valore mimetico e rappresentativo dell'arte nei confronti della realtà, cercando così la produzione di senso «nell'interazione/interferenza tra arte e mondo» (p. 33). In maniera programmatica viene affermato: «nous proposons d'ouvrir le circuit of meaning-production [...] liberare il "circuit" dal peso della rappresentazione intesa come processo derivativo, permettere di rendere al fenomeno la sua dimensione dinamica e relazionale» (*Ibidem*); riflettendo in particolare sulle capacità del romanzo di generare «flussi di vista», di duplicare il movimento della narrazione. Il saggio è certamente rilevante dal punto di vista espositivo, tuttavia rimodula idee già espresse nella teoria del rizoma di Deleuze e Guattari (*Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980), elemento aggravato dalla mancata citazione in bibliografia. Nel lettore critico che si muove tra Italia e Francia, il testo può dunque sembrare come una traduzione di temi già da tempo circolanti nell'Accademia francese verso il discorso critico italiano, al fine di assumerne l'autorità discorsiva. A questo proposito risulta problematica la totale assenza bibliografica della *Poétique de la Relation* (Paris, Gallimard, 1990) di Édouard Glissant, nonostante concetti chiave come «relazione» e «luogo comune» strutturino il saggio.

La dialettica tra testo visivo e letterario modella diversamente altri interventi. In *Impronte narrative. Di segni su carta, mappe in cammino e sconfinamenti urbani*, Peterle usa l'immagine quale supporto fotografico allo sfogo lirico-creativo che chiude un testo che fino a quel momento presentava un andamento decisamente saggistico. Per l'autrice l'atto del camminare riattiva il corpo

come luogo di passaggio, una soglia tra soggetto e ambiente. Risulta interessante dal punto di vista metodologico l'applicazione del concetto di soglia, appartenente dopo Bachtin e Genette alla teoria della letteratura, alla vita concreta dell'individuo. L'ibridazione tra spazio concreto e spazio della letteratura continua nella teorizzazione del camminare come disegno che si incide sul luogo, come una vera e propria scrittura dello spazio. In *Ai margini della società, ai margini dell'inquadratura. I senzatetto nelle foto del lockdown di primavera* l'immagine è un oggetto di studio; il saggio è incentrato sulla rappresentazione della marginalità urbana durante il primo *lockdown* italiano, in particolare quella dei senzatetto, riflettendo su come «unico principio unificante della rappresentazione della marginalità sembra quello di un contrasto interno alla sintassi visuale della foto che inquadra la soggettività dell'homeless nella più estrema alterità» (p. 121). Viene dunque analizzato come le modalità di rappresentazione e la sintassi visuale dell'immagine siano regolate dal contrasto: in particolare umano vs. spazio, umano vs. umano (che presenta l'interessante comparazione tra lo spazio circolare e ampio dei *parkgoers* di New York nel maggio 2020 e lo spazio inquadrato e minuscolo emergenziale adibito per i senzatetto in un parcheggio di Los Angeles), e umano vs. natura.

Tra i diversi contributi vi sono due saggi che cercano di aprire la critica letteraria a nuove prospettive. In *Il pedone trasgressore. Pratiche proibite del camminare durante il lockdown* Milani e Papotti riflettono sull'atto del camminare come esperienza trasgressiva in un territorio urbano desertificato (durante il *lockdown*) in cui gli spazi pubblici si trasformano, perdendo la propria «funzione di apertura alla società, ma non la loro struttura fisica» (p. 43). Le fonti di «camminate illegali» sono di due tipi: testi letterari e risposte ottenute da interviste rivolte a un ridotto campione di cittadini di Parma che hanno ammesso di aver effettuato camminate non autorizzate durante il confinamento della primavera 2020; in questo modo gli strumenti interpretativi della critica letteraria vengono ibridati con quelli delle geografie della percezione e culturale. Gli autori trattano in particolare tre testi letterari, esemplari di altrettanti tipi di trasgressione: rispetto alla «trasgressione accidentale» de *Il veliero sul tetto. Appunti per una clausura* (Milano, Feltrinelli, 2020) di Paolo Rumiz, appaiono più significative la trasgressione culturale di Antonio Moresco in *Canto degli alberi* (Sansepolcro, Aboca, 2020) e la trasgressione politica dei Wu Ming nel diario virale pubblicato sul proprio blog Giap in tre puntate dal 22 febbraio al 10 marzo 2020. In Moresco la critica del *lockdown* è connessa alla messa in discussione dei paradigmi dello stile di vita del tardocapitalismo attraverso l'ecologismo; nel diario dei Wu Ming viene invece individuata una contro-narrazione alla retorica standardizzata dell'informazione nazionale, portando all'attenzione del lettore in particolare la situazione del quartiere della Bolognina negli ultimi giorni prima del *lockdown* e le rivolte dei detenuti nella Casa circondariale di Bologna. All'analisi dei testi letterari segue la breve inchiesta condotta sui camminatori trasgressori parmigiani, a cui viene chiesto di rispondere alla domanda «perché camminare illegalmente?»: «le risposte si sono orientate verso quattro principali motivazioni, che potremmo definire sinteticamente attraverso altrettante espressioni chiave: la sfida, il piacere del brivido, il gusto dell'andare controcorrente, la soddisfazione del frequentare spazi svuotati» (pp. 54-55). Tuttavia, l'impressione è che in questo caso l'ibridazione dei metodi critici non abbia portato all'apertura di nuovi orizzonti ma alla banalizzazione di questioni complesse: l'analisi dei tre testi letterari attraverso stilemi della geografia culturale cade nella debolezza che più spesso la filologia affibbia ai *cultural studies*: l'attenzione al solo contenuto slegato dalle forme del testo. Si sarebbe certo potuto ragionare sui modi in cui i diversi tipi di camminata trasgressiva strutturano formalmente i testi, sulla traduzione delle prospettive ecologiste nella sintassi o su come la pubblicazione del diario online subordini la retorica del collettivo bolognese. Parallelamente, l'inchiesta sui cittadini di Parma assume dei tratti forse troppo divulgativi: rispondere a una sola domanda appare insufficiente per la gravità della situazione e la scelta di non specificare classe, età, etnia e genere degli intervistati rischia di universalizzare delle risposte che sono invece ben culturalmente connotate.

Nell'altro contributo inerente agli orizzonti della critica, *Si può vivere in spazi disciplinati? Confinamento e libertà in «Almarina» di Valeria Parrella e «Social Distance» di Hilary Weisman Graham*, Distefano e Guglielmi partendo da riflessioni foucaultiane comparano tematicamente le narrazioni di due spazi disciplinati in un libro e in una puntata di una serie *Netflix* oltre le distinzioni accademiche tra cultura alta e bassa. Se in *Almarina* (Torino, Einaudi, 2019) attraverso l'esperienza del carcere da parte di un soggetto libero (un'insegnante di servizio presso un carcere minorile) si riflette sui temi dell'entrata in carcere come trasformazione di sé (e dunque sulla messa in discussione delle rigide definizioni degli spazi di libertà); nell'episodio *Pomp and Distance* (regia di Anya Adams, testo di Brian Chamberlayne e adattamento di Brandon Martin) di *Social Distance* (uscita il 15 ottobre 2020), un cortile privato diventa spazio di tensioni personali durante Black Lives Matter, permettendo riflessioni sulle sfumature tra spazio privato e spazio pubblico, tra individuo e società.

Chiude la collettanea una programmatica *Bibliografia essenziale collettiva*, la quale (si legge) non vuole essere strumento per dare credibilità e autorità al testo, ma spunto per aprire la ricerca a nuovi orizzonti, non vi è infatti nessuna volontà di distinzione tra le fonti, che diventano «un serbatoio di letture ed esperienze potenziali» e «un supporto per uno slancio liminare verso condizioni ancora di venire» (p. 198).

In conclusione, *Lasciate socchiuse le porte* si presenta come un contributo ibrido e pluristilistico che vuole programmaticamente rimodulare la concezione di testo saggistico, generando risultati di alto livello in alcuni casi, interventi più superficiali in altri. Ad ogni modo è necessario riconoscere l'importanza di un testo capace di ragionare in modalità nuove su un'esperienza che ha coinvolto e che continua a coinvolgerci in maniera trasversale, aprendo (si spera) un dialogo fecondo tanto a livello scientifico quanto divulgativo. Intanto si può partire dal leggere la bibliografia essenziale collettiva, una vera bussola per orientare il lettore nelle prospettive teoriche contemporanee.

Giuseppe Traina

AA.VV.

Letteratura italiana e Grande Guerra un anno dopo il centenario. Atti del Convegno di studi (Verona, 23-24 ottobre 2019)

a cura di Maddalena Rasera

Alessandria

Edizioni dell'Orso

2020

ISBN 978-88-3613-108-2

Fabio Danelon, *Introduzione*Marino Biondi, *Libri storie istituzioni di memoria. La Grande Guerra nella cultura italiana*Massimiliano Tortora, *Gli studi su letteratura italiana e Grande Guerra durante il Centenario*Guylian Nemegeer – Mara Santi, *Risorgimento e tradizione nazionale nelle prose di guerra di Gabriele d'Annunzio*Giuseppe Sandrini, *Ritorno sul Podgora. La morte di Slataper in due lettere inedite di Stuparich e di Marin*Maddalena Rasera, *Clemente Rebora: «poesie-prose» di guerra*Renato Camurri, *Effetto Hemingway. Note sulla presenza americana nella Grande Guerra*Giovanni Capecci, *Il lungo ritorno. La letteratura tra guerra e pace*Giovanni De Leva, *La "linea De Amicis" nel racconto della Grande Guerra*Quinto Antonelli, *Note sulla «letteratura popolare» della Grande Guerra*

Non sempre i volumi che raccolgono atti di convegni riescono a dare un'impressione di compattezza e coerenza ma anche a essere agili, persuasivi e ricchi di spunti per ricerche ulteriori. Ma questo libro, puntualmente curato da Maddalena Rasera, giovane italianista dell'Università di Verona, ci lascia, a lettura conclusa, proprio queste sensazioni. Infatti, *Letteratura italiana e Grande Guerra un anno dopo il centenario* contiene alcuni utilissimi contributi che fanno il punto, criticamente, sugli studi prodotti nel periodo centenario 2014-2019, ma ne contiene anche altri che – con opportuni affondi e talvolta perfino nella nobile dimensione del *close reading* – rilanciano talune questioni cruciali che quegli studi hanno posto.

Entrambi gli aspetti or ora enunciati si ritrovano nell'*Introduzione* di Danelon al convegno, nella quale si sottolinea che, fra le più di duemila pubblicazioni prodotte in occasione del centenario, poco più di venti siano quelle relative al rapporto di cui al titolo del convegno e del volume: e Danelon afferma di non voler nascondere «il sospetto che ciò possa avere a che fare con un relativamente modesto interesse degli studiosi di letteratura al rapporto tra testi letterari e storia *tout-court*, forse anche in ragione di una perdita di prestigio della prospettiva storicistica negli studi critici recenti» (p. 3). Come dire che nemmeno le occasioni anniversary possono intaccare talune tendenze idiosincratiche, quando queste sono ben consolidate. Inoltre, Danelon, rilancia un paio di questioni importanti, ma non trattate nel convegno, come l'effetto della Grande Guerra sul protagonista della *Coscienza di Zeno* e l'opportunità di nuovi studi «sull'immaginario infantile collegato alla guerra negli anni del ventennio» (p. 5).

Marino Biondi è tra gli studiosi che più hanno lavorato sul tema del convegno: nel suo intervento, oltre a ricordare alcuni tra i migliori contributi critici recenti, rimarca il divario che si determinò tra il ruolo primario ricoperto dagli intellettuali nel dibattito pro e contro l'intervento e la loro sostanziale ininfluenza nel dopoguerra, quando la destra politica s'impadronì prima del "caporetto" e poi forgiò il mito della "vittoria mutilata".

Ancor più mirati al bilancio degli studi sono gli interventi di Tortora e di Camurri. Il primo ricorda che manca un canone ristretto della letteratura sulla Grande Guerra perché la tendenza è a includere nel novero dei testi studiati sia quelli prettamente letterari che quelle scritture più propriamente private o comunque prive di ambizioni letterarie – e un segnale interessante in tal senso è l’inclusione di scritture femminili, prima del centenario pressoché ignorate; ma, per Tortora, l’indicazione più importante che complessivamente proviene dagli studi letterari del centenario è il superamento dei due più fortunati paradigmi interpretativi (il patriottico e il vittimistico) e l’approdo a una riconsiderazione storica che consenta di parlare di «nazione, di Italia e di identità nazionale senza cadere nel nazionalismo o nei rischi della sua retorica» (p. 27). Dal canto suo Camurri non trova proposte particolarmente innovative tra i contributi di ambito storico, anche se segnala le principali aree di innovazione tematica nelle ricerche sul “fronte interno” e sul neutralismo; concentra poi la sua attenzione sul “wilsonismo” e sulle strategie di infiltrazione della propaganda americana in Italia, soffermandosi sull’azione della Croce Rossa Americana e sul ruolo che all’interno di essa svolse Ernest Hemingway: un modo per sottrarre gli studi sul rapporto tra il romanziere americano e l’Italia alla chiave prevalentemente agiografica e di “storia locale” finora predominante.

Un altro protagonista dei lavori storiografici più recenti è stato Quinto Antonelli, grande esperto di scrittura popolare, che è anche l’argomento del suo intervento nel quale, convinto della necessità di arrivare a «una diversa, più complessa definizione di scrittura popolare», egli auspica che a tal fine si abbandoni «la dimensione dell’oralità che esclude la scrittura, del colto che esclude il popolare, per mettere a fuoco un’area intermedia, eteroclitica, dove si incontrano modelli culturali e linguistici diversi, a mezzo tra il documento e l’invenzione» (p. 99). Lo studio approfondito di una gran messe di diari e memorie della Grande Guerra (altro discorso andrebbe fatto per gli epistolari) lo ha condotto alla conclusione che l’intenzione letteraria e il “modello libro” siano ben presenti a diaristi e memorialisti, anche di poca cultura ma ben consapevoli che la loro scrittura «debba comportare una lingua non quotidiana, un lessico più ricercato e comunque lontano dal parlato» (p. 104) e, in non pochi casi, perfino l’occorrenza di citazioni dai classici (Dante, Manzoni, Hugo) più studiati nelle scuole popolari frequentate dagli autori di tale tipo di scritture.

Tra gli italianisti più attivi negli studi del centenario si segnala Capecci, che però in questo volume non indulge a bilanci e valutazioni complessive ma preferisce concentrare la sua attenzione su un tema molto presente, e importante, nella letteratura originata dalla Grande Guerra: quello del ritorno a casa dal fronte, con le varianti sotto-tematiche del ritorno definitivo, della licenza temporanea, del ritorno sui luoghi bellici a guerra conclusa. Una costante tonale di questa produzione è la delusione, il senso privato di inutilità o mediocrità che va ben oltre il versante politico che genererà il mito della “vittoria mutilata”: tali accenti sono presenti nei testi di molti autori, tra i quali Gadda, Giani Stuparich, Monelli, Stefano Pirandello, Lussu, Comisso o di quell’Arturo Stanghellini il quale epigrammaticamente scrisse che al ritorno dalla guerra «molti caddero dalle nuvole e si fecero male» (cit. a p. 76). A questi e ad altri autori Capecci dedica almeno un cenno, senza trascurare i risvolti sociali del ritorno sui luoghi della guerra che «diventano, subito dopo l’armistizio, vere e proprie mete turistiche», come aveva lucidamente previsto Carlo Salsa nel suo *Trincee*:

«Passeggiate di curiosità come ai musei di storia naturale: e raccatteranno le nostre ossa come portafortuna» (cit. a p. 81). Il contributo di Capecci si chiude sulla campionatura efficace di un sotto-tema affascinante e fortunato, ben presente in Zanzotto, Meneghello, Luigi Bartolini, Giani Stuparich, ovvero il prevalere della natura che in poco tempo ricopre «le ferite del terreno lacerato dalla guerra» (p. 82).

Sono dedicati, infine, allo studio di singoli autori o testi, tra i più importanti della letteratura di guerra, gli altri contributi critici raccolti nel volume, come quello di Nemegeer e Santi, i quali studiano l’oratoria interventista dannunziana ma anche la peculiare scrittura del *Notturmo*, leggendo entrambe nel quadro della contrapposizione tra l’idea desanctisiana dell’Italia unita da costruire

rifacendosi al mito dantesco-foscoliano dell'intellettuale e l'idea dannunziana di una diuturna eccellenza italiana da restaurare, malgrado il provincialismo dell'Italietta giolittiana.

Dal canto suo, Sandrini incrocia testi memorialistici, poetici ed epistolari di Slataper, dei fratelli Stuparich e di Marin per ricostruire sinteticamente i rapporti di salda amicizia, ma anche di subalterna ammirazione degli ultimi tre verso lo Slataper dagli «occhi puri, chiari come un cielo meravigliato» di cui scrive Marin a Giani Stuparich (cit. a p. 49). Non è facile trattenere un brivido leggendo in questi testi dei giovanissimi scrittori triestini, due vittime della guerra e due scampati a essa, quanto il mito della “bella morte” in battaglia aveva inciso sugli animi migliori, e più ingenui, di quella generazione.

Molto attenta, e positivamente ravvicinata ai testi, è la lettura che Rasera propone dei testi di guerra di Clemente Rebora, nei quali la studiosa ravvisa il tema fondamentale racchiuso nel neologismo reboriano «vitamorte» e il suo incrociarsi con il tema amoroso, il tema materno e l'afflato religioso che proprio nelle ultime composizioni dei mesi di guerra prelude alle future svolte esistenziali.

D'altra parte, Rasera ricorda con chiarezza come nella “vitamorte”, «complesso rapporto tra chi rimane, ed è in realtà un semi-morto, e chi è morto, anima e corpo nella guerra», sia racchiusa «la questione morale principe di tutto il libro» (p. 61).

Infine, Giovanni de Leva si sofferma sull'onda lunga del “militarismo sentimentale” costruito da De Amicis nel suo fortunatissimo *La vita militare*, e che consisteva in una «peculiare esaltazione dell'esercito, che non passa più dai tradizionali valori eroici, ma da quelli del cuore, della famiglia e dell'educazione» (p. 88). Muovendo da De Amicis e passando per Pascoli, il “militarismo sentimentale” trova, negli anni di guerra, una sua prima espressione in Jahier ma ritorna poi, sia pure con maggiori accentuazioni realistiche, in Monelli e Comisso. Di altra natura sarà l'estetizzazione della guerra che ha visto in d'Annunzio il suo cantore, e in Barzini e Soffici i suoi epigoni. Rispetto a queste due linee dominanti, de Leva segnala le preziose eccezioni costituite, ciascuna a suo modo, dal realismo di *Un anno sull'Altipiano* di Lussu, *Trincee* di Salsa, *Rubè* di Borgese.

Gian Paolo Renello

AA.VV.

Rovesciare lo sguardo. I tarocchi di Emilio Villa

a cura di Bianca Battilocchi

Ancona

Argolibri

2020

ISBN 978-8831225083

In questi ultimi anni il clandestino Emilio Villa sembra essere stato trascinato fuori da quella forma di ostracismo “silenzioso”, cui in vita era stato forzato tanto dal mondo della poesia ufficiale, con le dovute e notevoli eccezioni di un Andrea Zanzotto e di alcuni esponenti, non tutti, della Neoavanguardia, quanto quello accademico. Molte le iniziative nel corso degli ultimi anni, al di là dei numerosi saggi e articoli che lo hanno riguardato; si va dal convegno da me organizzato all’Università Salerno nel 2007; alla grande mostra di Reggio Emilia, accompagnata da un ricco catalogo e alla ristampa anastatica dell’edizione del 1979 degli *Attributi dell’arte odierna*, curata da Aldo Tagliaferri, che ha provveduto ad ampliarla notevolmente con gli scritti allora rimasti inediti, eventi, entrambi, avvenuti nel 2008; all’importante edizione dell’*Opera poetica* curata da Cecilia Bello nel 2014; agli studi di Ugo Fracassa, poi raccolti nel volume *Per Emilio Villa. 5 referti tardivi*, del 2015; alla nuova edizione, nel 2016, della biografia di Villa scritta da Aldo Tagliaferri, cui ha fatto seguito, nello stesso anno, la raccolta di saggi di Aldo Tagliaferri e Chiara Portesine *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*. Chiude questa rapida rassegna il corposo volume di Gabriella Cinti dedicato ai Labirinti villiani, uscito alla fine del 2021, preceduto nel 2020 da quello curato da Bianca Battilocchi, di cui qui si parla.

Rovesciare lo sguardo si apre con una prefazione di Aldo Tagliaferri, cui segue l’introduzione della curatrice che ripercorre rapidamente la ‘storia’ dei rapporti fra Villa e i tarocchi, mettendo in luce come in questi testi convergano ancora una volta le vaste conoscenze linguistiche e filologiche del poeta, unitamente a una profonda conoscenza non solo dell’arte e delle culture primitive, ma anche di quelle a lui coeve, come dimostrano i rapporti intrattenuti con Matta, artista cileno che contribuì a introdurlo alla conoscenza dei Tarocchi e della qabbalah, Rothko, Duchamp o, per restare in Italia, Burri e Cagli, il quale ultimo, proprio nella realizzazione grafica dei Tarocchi, gli fu complice e sodale. L’autrice rileva poi che Villa, mantenendosi fedele a un personalissimo *modus operandi*, mescola nei testi sui Tarocchi le ipotesi degli studiosi con le proprie idee sulla loro origine; l’intento non è dare una personale soluzione al problema, quanto «mantenere una prospettiva paradossale, atta a essere ampliata attraverso le interpretazioni e le associazioni elaborate dal lettore». Come chiarisce anche la nota che segue l’Introduzione, i Tarocchi di Villa sono da lei stati scelti e antologizzati seguendo sia un criterio di completezza del testo e di validità contenutistico-formale, sia, e di necessità, un criterio di ‘comprensibilità’: non si stenta infatti a credere alla studiosa, quando sottolinea la complessità del lavoro che si è sobbarcata nel tentare di dipanare, non solo a livello filologico, il reticolo intricatissimo dei foglietti e degli appunti sparsi di Villa, spesso vergati con una grafia al limite della leggibilità. L’antologia comprende 39 testi suddivisi in sezioni corrispondenti a tipologie differenti di tarocchi, più un’ampia sezione, intitolata *Taccuino*, nella quale Villa dà una possibile linea di lettura dell’operazione in sé. Da esso risulta che al numero canonico delle carte (78: 22 arcani maggiori e 56 minori) il poeta lombardo ne ha aggiunte altre trentaquattro da lui inventate, per un totale di 112; a ciascuno dei quattro semi del mazzo ha inoltre associato un alfabeto scelto fra italiano, greco fenicio e ugaritico, per cui a ogni singola carta

corrisponde una diversa lettera. Si capisce bene come in questo modo nel gioco ‘predittivo’ dei tarocchi entrino in funzione e interagiscano fra loro non più solo il significato di ciascuna figura, la sua orientazione diritta o capovolta e, naturalmente, il contesto di associazione generato con le carte che la circondano, ulteriormente arricchito dall’elefantiasi del mazzo villiano, ma anche l’associazione verbale che può dar luogo a gruppi di significanti aleatori, i quali possono ‘celare’ un nuovo e più arretrato senso della predizione, in un contesto ancora più enigmatico e ‘labirintico’. Da qui anche il titolo; *Rovesciare lo sguardo*, scrive infatti Battilocchi, va inteso come «un invito a cogliere le indicazioni del poeta (non solo in quest’opera) relative alla ricerca di un Senso nascosto e fruibile nei recessi della memoria».

In chiusura del volume, e a mo’ di postfazione, la studiosa propone poi una stimolante chiave di lettura dei testi raccolti, collegando quelli che chiama «Motivi e corrispondenze» nelle carte villiane all’immagine dell’«Ophis magna» vale a dire del serpente il cui «fiato vertebrale» corrisponderebbe alchemicamente alla fonte di ispirazione poetica: «[...] aggiunti, come provenienti / dallo sguardo tenace e dal / fiato vertebrale dell’Ophis / Magna (l’universo snodato / nelle emanazioni che non sono coincidenti / ma solo largamente e stravagantemente / adiacenti al campo lineare / del tempo (freccia bicuspidata, cuspidata sopra e cuspidata sotto, / linea tratteggiata Morte-Vita, / ben 14 arcani massimi / 20 minimi, / recuperati da una oscurità / congesta (contratta) di determinazioni».

Il serpente, come è noto, fa parte di un immaginario antichissimo, che risale ben oltre il tema biblico, pure presente nell’analisi di Battilocchi; esso entra di diritto anche nell’immaginario villiano, se si considera che già nel 1939 il poeta di Affori lo aveva, diciamo così, ‘chiamato in causa’ col nome di Tiamat, quando pubblicò la traduzione della prima tavoletta del poema della creazione *Enumaelis* in cui, prima che il cielo avesse un nome, e nell’informe, «Apsu primevo, [...] / e Mummu-Tiamat, creatrice della loro universalità / mescolavano a vicenda le proprie acque».

Battilocchi ripercorre rapidamente le vie del serpente nella cultura umana, spaziando con Warburg dal New Mexico fino al *Corpus Hermeticum*, passando attraverso Delfi, dove il drago serpente viene ucciso da Apollo e sostituito dalla Pizia, cioè dalla «pitonessa», senza trascurare le connessioni con i testi sibillini e gnostici, ad esempio la setta degli Ofiti. A proposito di questi ultimi osservo che la loro cosmogonia era descritta in un modello a tutt’oggi non unanimemente ricostruito e interpretato, tramandatoci da Celso e Origene, chiamato *Diagramma degli Ofiti*, risalente al II secolo della nostra era e contenente una *imago mundi* che riproduce la tripartizione del cosmo, canonica per la maggior parte delle sette gnostiche, in Regno della Luce o di dio, Regno intermedio e Mondo terreno. Ciò che interessa sottolineare è che quest’ultimo è chiuso, o meglio circondato e separato dai regni superiori, dal Leviathan, vale a dire il serpente cosmico.

Battilocchi spinge ancora più in là l’influenza esercitata dall’immagine del serpente, richiamando il dotto gesuita Athanasius Kirchner e l’archeologa lituana Marija Gimbutas; soprattutto la collega tematicamente e ‘foneticamente’ all’*Opus magnum* alchemico, per arrivare da lì fino a Jung e a Breton, il quale intitolò un suo racconto *Arcane 17*, pubblicato la prima volta nel 1945 a New York, corredato proprio dai disegni dei Tarocchi di Sebastian Matta.

Naturalmente il serpente compare a più riprese anche in altre opere di Villa e Battilocchi aggiunge di suo ulteriori esempi tratti da testi non ancora pubblicati, quali «Idra», «anguicrinus» – entrambi a loro volta presenti in un neologismo quale «hydranguis» (*Sibylla ndrangheta*) – o «VIPères», in gioco con l’immagine del padre; sono tutti termini che l’autrice legge, a mio parere correttamente, come formule archetipiche delle «immagini del principio» – ed è davvero notevole l’accostamento funzionale, da lei accennato, agli *Zeroglifici* di Adriano Spatola – in direzione di una «mimesi di ciò che accade nell’inconscio».

A proposito di queste ridenomiazioni del serpente, segnalo un errore nel testo *Trou minimal*, rigo 7, a p. 72, dove si legge a stampa, in greco: Φρυγιδòπρις (leggi: frigidòpris), foneticamente inaccettabile; l’autografo del testo, gentilmente fornitomi da Bianca Battilocchi per un riscontro, mostra che la prima lettera della parola è una omicron su cui è chiaramente visibile uno spirito

dolce e che le lettere “delta” e “ro” successive sono in realtà una “theta” e una “fi”; la grafia e la lettura corretta risultante è quindi ὀρνιθόφις (ornithòpfis) che ha senso nel contesto. Il termine risulta comunque problematico sotto il profilo lessicale per la presenza di una “p” apparentemente errata o fuori luogo, ma che, conoscendo lo stile agglutinante delle neoformazioni verbali villiane, potrebbe indicare, più che una svista, una voluta conglomerazione fra ὀπ (op), inteso come radicale di ὄψις (opsis = sguardo) e ὄφις (ophis = serpente). Ne risulterebbe in ogni caso un neologismo che potrebbe tradursi come ‘uccello [sguardo di] serpente’, espressione che mi pare confermata dal verso successivo, dove si legge che l’animale fantastico appena citato è «né d’un oiseau» (*ornith*), con il che anch’essa si aggiungerebbe alle altre sopra viste.

Il serpente è insomma elemento generatore di continui e mutevoli sensi e percorsi (non ultimo il *daimon* nell’accezione di James Hillman, quale forma, modello, immagine, ma anche anima). Ciascuno di questi pare procedere sinergicamente con gli altri, per cui l’Ophis, nel suo essere abisso, è anche labirinto riconoscibile nelle sue volute e contorsioni, rapportabili ai suoi percorsi immersivi; ma è anche enigma i cui percorsi interpretativi conducono, come il labirinto, a un’unica soluzione o a una definitiva dispersione. Si tratta sempre e comunque di movimenti all’interno della psiche alla ricerca di responsi mai definitivi, talvolta improvvisamente illuminati da imprevedibili lampi, folgorazioni di una *gnosis* che individua anfratti, crepe, faglie create da un gioco, quello dei Tarocchi, che è anche quello della poesia, attraverso un lessico che privilegia l’accostamento per opposti, in cui è il linguaggio a essere messo continuamente sotto tensione, non solo perché ogni termine può alludere al suo contrario, ma anche perché può alludere ad altro da sé. Proprio l’immagine del serpente ne è un esempio, quando si consideri che alla valenza negativa a esso attribuita nei testi biblici, si contrappone una valenza positiva nei testi gnostici, come nella narrazione dell’*Origine del mondo*, contenuta nel secondo dei codici di Nag Hammadi. Un altro esempio è l’uso nei tarocchi villiani del termine ‘jeu’, il quale ritorna a più riprese come «jeu», «jongleur», «en jeu», «jeunes», «jeunesse». Dato però l’innegabile alone gnostico che circonda i testi del poeta di Affori, suggerirei di considerare in controluce un’allusione a *I due libri di Jeu*, citati nella *Pistis Sofia*, anche noti, insieme, come *Libro del grande discorso* (λόγος) segreto, nei quali Gesù risorto rivela agli apostoli *i segreti del mondo ultraterreno* gnostico (corsivo mio). Bianca Battilocchi a questo proposito cita il continuo sfondo «subtellurico» o più genericamente «tellurico» che sostiene questo mondo (si veda *Subtelluricā Glandē civitate*, pp. 66-67), sfondo che si ritrova anche consultando *L’Opera poetica* di Villa, curata da Cecilia Bello per L’Orma, Roma, 2014, in testi come *Imprimatur* («sup-tellurico», p. 218), della fine degli anni ‘50; o in *Sibyllinae fontes*, dalla raccolta *Verboracula* («subtellurica syllaba mensa», p. 486; per i problemi di datazione si veda la nota introduttiva alle pp. 439-440); ancora, con diverse modulazioni, in *Pour amuser Voltaire, pour épater Staline*, testo inedito del 1950, pubblicato per la prima volta nell’edizione Bello, che Villa faceva risalire a circa metà degli anni ‘40; o nelle *Sibyllae* intitolate *Nativitatis, Burri, Sabina*; nelle *8 case delle antiche vicende*, e infine in *Geolatria*, tutte databili agli anni ‘80. È questo un versante non secondario, osserva Battilocchi, di quella forma bipolare del linguaggio utilizzato da Villa, nel quale l’aspetto razionale e illusoriamente rappresentativo si correla e si dispone sopra una *facies* indicibile perché divina, oscura e/o enigmatica.

Nell’immaginario villiano, dunque, i *Tarocchi*, come anche i *Labirinti*, le *Sibyllae*, i *Trous*, rimandano puntualmente a forme di esoterismo, di ermetismo, di gnosticismo, velate tutte, pensandone l’origine, da una invisibile patina di enigmaticità. Essi ‘indicano’, alla stregua del famoso aforisma eracliteo, un percorso verso un’origine inattingibile, attraverso un linguaggio prossimo all’incomprensibile. Indicano, accennano. Non dicono.

Rossana Ciccarelli

Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini / Crossing Gender Boundaries, Brave Women Living in Texts and Images

a cura di Cristina Pepe e Elena Porciani

«Quaderni di Polygraphia»

II

2021

ISBN 979-12-80200-01-3 / ISSN 2704-7326

Cristina Pepe, *Dalle Amazzoni a Lara Croft: verso una cartografia delle brave women*

Jaqueline Fabre-Serris, *Ripensare il genere. Alcune riflessioni sulle riscritture del mito delle Amazzoni*

Katia Barbaresco, *Pentesilea e le donne troiane. Sconfinamenti da Omero a Quinto Smirneo*

Laura Kopp, *Athens Proudly Presents: Women as Ideal Citizens in Attic tragedy – Test Case Creusa*

Diana Perego, *Alceste tra virilità tragica e femminilità iconografica da Euripide alla grafica del XVII-XIX sec.*

Antonella Bruzzone, *Oltre i confini. Il destino della Camilla di Virgilio*

Giulia Vettori, *“Fortiores... quam quemquam virum”. Sconfinamenti di genere nella «Rivoluzione Romana»*

Judith P. Hallett, *Female Agency and Autonomy and the Ius Trium Liberorum: Revisiting the Women of Augustus' Household*

Caitlin C. Gillespie, *Daring to Die: Female Suicide in the Age of Nero*

Ivana Djordjević, *An Ambiguous Freedom: Tragic Love and Female Agency in the Roman de Waldef*

Flavia Sciolette - Anna Lisa Somma, *Personaggi femminili, cross-dressing e mutamenti di sesso nella produzione canterina italiana*

Annalisa Perrotta, *Rovenza e Ancroia: donne, guerriere, regine nel poema cavalleresco popolare di fine Quattrocento*

Ita Mac Carthy, *Una grazia tutta per sé nelle opere di Tullia d'Aragona*

Chiara Cassiani, *Paradosso e conoscenza nel Merito delle donne di Moderata Fonte*

Alessandra Zamperini, *Amazzoni che non cavalcano all'amazzone: i ritratti equestri 'maschili' delle zarine e di Maria Antonietta*

Rita Debora Toti, *L'arte di camminare. Donne e spazi pubblici tra narrazioni e virtuose applicazioni*

Marjia Strujic, *Srna e l'arcobaleno irraggiungibile. Dinko Šimunović e le questioni di genere*

Angelo Riccioni, *Le ambigue streghe di Vita Sackville-West: The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler*

Maria Serena Sapegno, *Anaïs Nin e la dolorosa scoperta della sessualità*

Luca Palermo, *«Da oggetto a soggetto». Storie di artiste oltre gli stereotipi*

Cristina Casero, *Cindy Sherman, o dell'identità come elemento fluido*

Gloria Camarero, *L'immagine delle donne nel cinema di Pedro Almodóvar*

Monica Venturini, *Letteratura, storia, giornalismo. Dacia Maraini e l'esperienza di Controparola*

Giuseppe Andrea Liberti, *«Anche una ragazza vi fa paura». Rivoluzionarie e ribelli di Pino Cacucci*

Marco Sciotto, *«Di tutte quelle che non hanno preso aria»: misura e sconfinamento in Rosvita di Gandersheim attraverso Ermanna Montanari*

Sara Palermo, *Amazzoni in tv: tra empowerment e lesbismo*

Alessandra Porcu, *La principessa Peach si salva da sola. Le rappresentazioni di genere nei videogame*

Elena Porciani, *Metasguardi, Antigone, personagge in fiamme. Appunti (in)conclusivi sugli sconfinamenti di metodo*

Sconfinamenti di genere. Donne coraggiose che vivono nei testi e nelle immagini, di cui si riporta in copertina anche il titolo in inglese *Crossing Gender Boundaries. Brave Women Living in Texts and Images*, è la raccolta degli atti di un convegno internazionale, pensato e curato da Cristina Pepe ed Elena Porciani, che si è tenuto dal 26 al 28 novembre 2019 a Santa Maria Capua Vetere, presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Sconfinamenti dice il titolo e sconfinante, in effetti, è il volume. E si tratta di uno sconfinamento che va ben oltre gli obiettivi iniziali dichiarati dalle curatrici. Se l'intento con cui si avviava il convegno era quello di «una mappatura delle *brave women* che vivono e agiscono all'interno di testi e immagini», come scrive Cristina Pepe nell'introdurre il volume (p. 11), e lo sconfinamento di genere indicava quell'oltrepassare il confine culturale e sociale tra maschile e femminile, è possibile rintracciare nella lettura del testo molteplici sconfinamenti, a partire dall'estensione diatopica e diacronica dei testi (semioticamente intesi, come il titolo del volume suggerisce con l'esplicitazione del riferimento anche alle immagini). Sono testi, infatti, che attraversano millenni di storia. Tuttavia, l'andamento grosso modo cronologico con cui sono sistemati i lavori all'interno del volume consente alle lettrici e ai lettori la visione del progressivo appropriarsi da parte dell'universo femminile della parola, un progressivo sconfinamento, appunto, con momenti di riconfinamento, e in generale una graduale emersione del femminile come soggetto agente. Ma lo sconfinamento più interessante dell'intera raccolta di contributi e dell'idea stessa che ne è alla base è uno sconfinamento metodologico. Elena Porciani, facendo riferimento all'ambivalenza che in italiano ha il termine genere (*gender* e *genre*), insiste proprio su questo punto nelle sue conclusioni. Ciascun contributo, infatti, pur mantenendosi nel quadro teorico e metodologico del proprio ambito, riesce ad attingere a spunti di riflessioni più generali. Se ne ha una visione di insieme in cui la pluralità e l'intreccio di sguardi e «metasguardi» (p. 265), disponibili a uscire fuori dai limiti dei settori disciplinari, ripropongono analisi e prospettive di ricerca che discutono, rinegoziano e in qualche modo mettono in crisi proprio il concetto stesso di confine.

Le diverse letture proposte insistono, come anticipa Cristina Pepe nel suo lavoro introduttivo, su quell'opposizione tra forza e debolezza, tra sfera pubblica e sfera privata, tra ruoli di soggetto e di oggetto che hanno caratterizzato storicamente l'opposizione tra maschile e femminile nella cultura occidentale. Già la morfologia delle parole tipicamente usate per denotare il femminile, come *astheneia* e *infirmitas*, evoca, nella prefissazione, una privazione. Una privazione che sancisce proprio quel confine al di là del quale ci sono la *andreia* e la *virtus* dell'universo maschile. Eppure nella storia letteraria e iconografica non mancano momenti di attraversamento di quel confine di privazione e il libro ne dà una rassegna molto ampia, a partire dalla figura delle Amazzoni, donne, guerriere e regine di un mondo 'altro' e non civilizzato, la cui forza fisica, pari a quella degli uomini, sovverte lo schema sociale improntato al dominio maschile. Proprio delle Amazzoni Jacqueline Fabre-Serris propone una lettura prima attraverso lo sguardo degli storici greci Diodoro e Strabone e poi attraverso due riscritture esemplari, quella romantica di Henrich Von Kleist (1808) e quella femminista radicale di Monique Wittig che nella poesia incipitaria di *Les Guérillères* (1969) usa soltanto pronomi femminili e talvolta il neutro con l'intento non di «femminilizzare il mondo, ma di rendere obsolete nel linguaggio le categorie di sesso» (p. 21). Ancora rivolto alle Amazzoni è il lavoro di Katia Barbaresco che ne propone una lettura diacronica attraverso il confronto tra l'epica arcaica, con riferimento all'*Etiopide*, databile probabilmente al VII secolo a. C,

dove le donne sono ἀντιάνεροι ‘pari agli uomini’, e quella imperiale dei *Posthomerica* di Quinto Smirneo (III secolo), dove le gesta di Pentesilea suscitano ammirazione e amore per la guerra in Ippodamia, la cui *parainesis* esorta le donne troiane ad avere un cuore coraggioso come quello degli uomini e ad andare in battaglia. *Bellatrix* come Pentesilea è anche la figura di Camilla, regina dei Volsci che nell’Eneide combatte al fianco di Turno contro i Troiani, su cui si sofferma Antonella Bruzzone: una figura il cui sconfinamento – scrive la studiosa – è impresso nel suo destino a partire dal «gesto del padre che per salvarla la scagliò neonata oltre il fiume» (p. 60).

Alle Amazzoni si fa riferimento anche nel lavoro proposto da Alessandra Zamperini che analizza il ruolo della committenza femminile in funzione politica: se Caterina II si limita a farsi ritrarre con abiti maschili in contesti equestri Maria Antonietta si mostra più ardita, scegliendo raffigurazioni che erano il «massimo grado di mascolinità a cui il ritratto equestre muliebre di una regina riuscì ad arrivare» (p. 152). Ancora incentrato sulle Amazzoni è lo studio proposto da Sara Palermo che prende in considerazione la ricezione del classico nelle serie TV *Xena: Warrior Princess* e *The 100*, opere in cui «il modello amazzonico» serve a legittimare «lo sconfinamento degli stereotipi di genere e/o l’orientamento affettivo-sessuale non-normativo da parte di identità lesbiche» (pag. 251). Ispirate alle donne guerriere sono anche le proposte videoludiche di cui parla Alessandra Porcu, nel cui contributo alla considerazione della minore agentività dei personaggi femminili e alla scarsa rappresentatività di categorie LGBTQ+ segue anche una critica più generale alla ancora scarsa inclusività del linguaggio videoludico. Nella narrazione, sempre maschile, le Amazzoni smettono di essere pari agli uomini e vengono sconfitte proprio nel momento in cui avviene un disvelamento del loro sesso. Quello che accade anche – ci racconta Annalisa Perrotta – a Rovenza e Aneroia, regine combattenti di poemi cavallereschi quattrocenteschi, la cui forza svanisce sotto la spada di Rinaldo, che ricompone l’ordine della dominazione maschile. Ancora una figura sconfinante è quella del personaggio euripideo di Creusa: il suo riconoscimento del figlio Ione viene visto, nella lettura di Laura Kopp, come l’attribuzione a una donna di un’azione dalla forte valenza politica. Incentrato su un personaggio euripideo è anche il contributo di Diana Perego: Alcesti, raffigurata come donna virile nel tragediografo greco, viene riconfinata nella figura della *bonne femme* nella tradizione iconografica del XVII-XIX secolo e il suo sacrificio, lungi dall’essere un’azione politica, serve a difendere l’*oikos*. Nel passaggio dal mito alla realtà si colloca il lavoro di Judith Hallet sulla condizione della donna in età augustea in rapporto alla maggiore autonomia garantita dal *Ius Trium Liberorum*.

Figure sconfinanti si ritrovano anche in alcune narrazioni di personaggi femminili appartenenti alla realtà della produzione epistolografica e storiografica. È quanto ci viene ricordato da Giulia Vettori. La studiosa ripercorre i ritratti femminili contenuti nelle lettere ciceroniane, nella *Laudatio Turiae* e nell’aneddotica dell’età triumvirale a partire da uno studio fortemente incentrato sulla parola e sul potere della parola: nella cosiddetta *Laudatio Turiae*, oltre alla *fides* coniugale attribuita alla *laudata*, si susseguono verbi «che rimandano all’azione», come *praestitisti, instruxisti, reiecisti et defendisti* (p. 69); allo stesso modo, nelle sue lettere, Cicerone attribuisce alla moglie qualità generalmente attribuite alla dimensione maschile, come la *virtus* e la *fortitudo*; e infine in quello che si racconta di Ortensia, prima avvocata, la cui capacità oratoria diventa capacità politica nel momento in cui riesce a ottenere, a vantaggio delle *matronae*, un miglioramento delle imposizioni triumvirali in materia fiscale. La stessa capacità politica è attribuita, nella storiografia tacitiana, al gesto estremo del suicidio della liberta Epicuri, gesto rappresentato non tanto come atto di fedeltà e lealtà verso il proprio marito quanto come atto di partecipazione e protesta politica, scrive Caitlin Gillespie. Anche nel romanzo cortese si possono rintracciare momenti di *female agency*, come ricorda Ivana Djordjević nella sua lettura di un episodio del *Roman de Waldef* (secolo XIII).

Un’agentività, quella medievale, che può prevedere anche mutamenti di sesso, come nella produzione canterina della seconda metà del XIV secolo di cui parlano Flavia Sciolette e Anna Lisa Somma o la sottrazione e la negazione della corporeità. Così, nel contributo di Marco Sciotto, la

scoperta di Rosvita di Gandersheim, canonica sassone del X secolo e prima drammaturga del mondo occidentale, da parte di Ermanna Montanari: nel sottrarsi a qualunque tracciamento di confini e di margini, il corpo si dissolve e resta la voce «come il luogo delle incessanti trasformazioni, mutazioni, sradicamenti ed esorbitanze» (p. 241). E la voce e la «grazia letteraria» sono gli elementi, messi in evidenza da Ita Mac Carthy, che emergono in Tullia d’Aragona, la cui scrittura raccoglie «l’eredità di una tradizione letteraria in prevalenza maschile e la trasforma sottilmente, creando uno spazio per il punto di vista e la voce del “secondo sesso”» (p. 132). Un riferimento all’abilità retorica si ha anche nel lavoro proposto da Chiara Cassiani su Moderata Fonte, scrittrice veneziana e prima letterata italiana che intervenne nel dibattito sul ruolo sociale della donna. Nel dialogo *Il merito delle donne*, costruito sul modello del *Decameron* boccacciano, le argomentazioni dell’autrice hanno lo scopo di rivendicare il ruolo delle donne nella società e di fornire loro gli strumenti culturali per affrancarsi dalla tirannia patriarcale. L’alternanza tra spazio interno e spazio esterno presente nel dialogo di Moderata Fonte ritorna nello studio proposto da Rita Debora Toti sul saggio *Storia del camminare* di Rebecca Solnit, in cui si fa spazio la rivendicazione da parte delle donne del superamento della «barriera materiale» dello spazio privato attraverso l’atto del camminare. Nel riflettere sullo spazio, la studiosa fa riferimento anche alla recentissima «dimensione alterata degli spazi» determinata dalla pandemia da Covid-19, che nell’averci riportato a una sorta di «grado zero degli spazi», potrebbe costituire un’occasione per «ripensare i luoghi e immaginarli e agirli, in maniera nuova, sconfinare divenendo, nei termini di Braidotti, soggetti di nuovi desideri» (p. 161). Il legame tra confini spaziali e confini mentali e identitari emerge anche nel racconto *Arcobaleno* di Dinko Šimunović del 1907, di cui parla Marija Strujic, dove Srna sogna di cambiare sesso correndo sotto a un arcobaleno. La libertà di attraversare gli spazi e oltrepassare i confini è quella che emerge dalla lettura che Angelo Riccioni propone di *The Death of Noble Godavary and Gottfried Künstler* di Vita Sackville-West, autrice generalmente ricordata come la donna amata da Virginia Woolf e ispiratrice del celebre romanzo *Orlando*. Lo studioso ripercorre la costruzione delle protagoniste dei due racconti, Paola Godavary e Anne Roth, che «rappresentano l’ambivalente volto della loro creatrice», da un lato «poetessa-giardiniera con il culto della tradizione» e dall’altro «amante spericolata» e «avventurosa esploratrice» immortalata nel travestimento neo-elisabettiano del personaggio di Orlando (p. 176). Una figura che sembra avere lo sconfinamento nel DNA, secondo Maria Serena Sapegno, è poi quella di Anaïs Nin di cui si ha una testimonianza esemplare nei *Diari (The Journal of Anaïs Nin)*. La curiosità e la ricerca del sé, con fitte incursioni nella dimensione erotica, portano la scrittrice a definirsi intrinsecamente «beyond these boundaries»: «Do I feel my own self definite, ecompassable? I know its boundary lines, there are experiences that I shy away from. But my curiosity, creativness, urge me beyond these boundaries, to transcend my character» (p. 184).

Incentrati sugli sconfinamenti nelle arti visive sono, invece, i contributi successivi. In particolare Cristina Casero propone una riflessione sulla ricerca della fotografa Cindy Sherman che mette in discussione in modo quasi parodistico le rappresentazioni convenzionali della donna ponendosi nel filone non tanto delle teorie della differenza della seconda ondata femminista degli anni ‘70 quanto piuttosto in quello dell’ambiguità posta in essere dalle riflessioni posteriori delle teorie del genere. Ancora sulle arti visive è il contributo di Gloria Camarero, incentrato sull’immagine della donna nel cinema di Almodovar, che nel proporre figure di madri, casalinghe, amanti, prostitute e transessuali, mette in scena un femminile che infrange costantemente gli archetipi tradizionali del cinema patriarcale. Un’analisi delle pratiche performative di diverse artiste è quella proposta da Luca Palermo: artiste come Eleanor Antin, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Mierle Laderman Ukeles, Sarah Lucas e Martha Rosler, scelgono provocatoriamente di portare il privato nella dimensione pubblica. In particolare, voglio ricordare *Semiotics of the Kitchen* di Martha Rosler, che, in piedi davanti a un tavolo traboccante di utensili, recita l’alfabeto: la rottura del confine tra pubblico e privato si intreccia con il ruolo decisivo dell’alfabeto che inserisce la donna nella dimensione sociale, nella

langue. La parola diventa azione performativa e politica nel gruppo Controparola fondato nel 1992 da Dacia Maraini, che, nell'unire esperienze intellettuali diverse, propone - come fa osservare Monica Venturini - una rilettura interdisciplinare critica, un «controracconto» del passato e del presente. Il rapporto tra condizione femminile e militanza politica è anche quello che si ritrova nel contributo di Giuseppe Andrea Liberti, che rivolge il suo sguardo alle donne combattenti, partigiane e rivoluzionarie raccontate da Pino Cacucci.

Gli appunti, non a caso «inconclusivi», con cui Elena Porciani chiude il volume costituiscono un trampolino di lancio teorico e metodologico, che apre la strada a nuove prospettive di ricerca. Ed è l'approdo più felicemente sconfinante a cui, a mio avviso, può giungere una ricerca.

Elisiana Fratocchi

AA.VV.

Tutto Pasolini

a cura di Roberto Chiesi, Silvana Cirillo, Jean Gili, Piero Spila

Roma

Gremese

2022

ISBN 978-88-6692-139-4

Nell'anno in cui si celebra il centenario dalla nascita di Pier Paolo Pasolini il volume si propone l'obiettivo di offrire una panoramica dell'attività multiforme dell'intellettuale friulano. *Tutto Pasolini*, pubblicato all'inizio del 2022 in doppia versione (italiana e francese), coinvolge un'ampia formazione di studiosi italiani e francesi che osservano il lavoro pasoliniano secondo punti di vista e metodologie differenti.

Il volume organizza l'opera e il pensiero di Pasolini in una struttura enciclopedica, sistemando in ordine alfabetico le numerosissime voci dell'universo pasoliniano e facendole rientrare in quattro principali categorie: cinema, saggistica, narrativa, poesia. Per facilitare la lettura, i titoli di alcune voci sono accompagnati da simboli che ne specificano il genere di appartenenza e che avvicinano il volume a una vera e propria mappa offerta al lettore perché possa orientarsi in un mondo tanto articolato. La sezione dedicata al cinema è stata curata da Piero Spila, quella dedicata alla saggistica dal critico Filippo La Porta. Silvana Cirillo – docente di letteratura contemporanea presso La Sapienza di Roma – si è occupata della sezione sulla narrativa. Cirillo apre il suo saggio opportunamente sottolineando quanto risulti difficile e ingeneroso ricondurre la narrativa pasoliniana al solo genere romanzesco, sul quale spesso si sono concentrate e appiattite le riflessioni critiche. «Sperimentatore ingordo ma obbligato» (p. 270), Pasolini si definì sempre schiavo della sua vocazione, letta da Cirillo principalmente come una chiamata alla multiformità stilistica. Ricordando opere note e lavori decisamente meno conosciuti, l'autrice riporta costantemente l'attenzione sulla centralità del dato linguistico nell'impianto narrativo pasoliniano, fattore al quale l'autore affida una visione del reale e con il quale vorrebbe intervenire nel reale. Silvana Cirillo nelle sue dense pagine ripercorre le tappe principali di una storia narrativa: dai reportage di viaggio ai due romanzi "romani", dal *Sogno di una cosa* iniziato a Casarsa e ripreso molti anni dopo al provocatorio *Teorema* del '68 fino all'ultimo *Petrolio*, «lascito impegnativo in cui confluiranno tutti gli sperimentalismi di lingua e di stile fin lì testati, portati all'eccesso» (p. 275). Vengono inoltre ricordati i travagliati rapporti con il Partito, le sue riviste pionieristiche, ma anche le amicizie e i sodalizi intellettuali con Moravia, Morante, Siciliano, Penna e gli altri esponenti della koinè culturale capitolina del secolo scorso di cui Cirillo è attenta e appassionata conoscitrice. Se il saggio di Cirillo offre una panoramica sulle molteplici declinazioni dell'attività narrativa pasoliniana, alla poesia sono invece dedicati tre saggi firmati rispettivamente da Roberto Gigliucci, Matteo Cazzato e Andrea Cerici, ma anche alcune voci dedicate alle singole raccolte. Un itinerario poetico che «tocca estremi così distanti» (p. 297) quello pasoliniano, nel quale al tempo stesso «tutto si tiene» (*ibidem*), osserva Gigliucci. Nonostante egli riconosca la possibilità di ravvisare poesia in ogni attività pasoliniana, si assume qui il compito di analizzare «ciò che poesia, tecnicamente, è» (*ibidem*). Pasolini stesso aveva indicato i nuclei tematici dei suoi versi in sesso, morte e politica, che possono valere – secondo Gigliucci – solo se considerati tra loro intersecati. Ed è così che li concepisce l'analisi dello studioso, che ripercorre le tappe della poesia pasoliniana, sottolineando come lo scrittore friulano, prima di essere un poeta *civile*, sia stato un grande classicista, che tenne notoriamente a modello Pascoli, ma sorprendentemente anche Foscolo e

Carducci, purché quest'ultimo sia letto «con la consapevolezza del post-simbolismo europeo e delle propaggini crepuscolari» (*ibidem*). Tra il Pasolini classicista e la svolta delle *Ceneri* ci collocano le poesie composte tra il 1943 e il 1949, pubblicate nel 1958 nella raccolta *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, attestazione di una versificazione elaborata e dell'insorgere di nuovi temi come «quello del padre e del figlio e del groviglio del desiderio fra due maschi» (p. 299). Gigliucci così racconta e analizza, seppur nel breve spazio consentito dalla formula della voce enciclopedica, le diverse raccolte poetiche pasoliniane concludendo con l'ultimo libro di «vera poesia» (p. 301), *L'Hobby del sonetto*, un canzoniere dedicato a Ninetto Davoli: «versi bellissimi, ancora versi di esposizione di sé al limite della manifestazione di egoismo senza vergogna» (p. 302).

Impreziosisce il volume una parte dedicata al ruolo della pittura nell'attività pasoliniana curata da Claudio Crescentini, storico dell'arte, responsabile prima delle attività espositive del MACRO (Museo d'Arte Contemporanea Roma) e successivamente della Galleria d'Arte Moderna della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. Crescentini sottolinea principalmente lo stretto legame che si stabilisce tra pittura e il cinema di Pasolini, osservando come alcuni pittori e studiosi, tra cui lo storico dell'arte Roberto Longhi, abbiano avuto un peso determinante nell'elaborazione di una tecnica cinematografica. Un ricco apparato iconografico impreziosisce il volume che si conclude con una dettagliata bibliografia, utile strumento per il lettore desideroso di approfondire autonomamente gli studi sull'autore.

La sfida di afferrare una figura come quella di Pasolini nelle sue infinite sfaccettature e restituirla sotto forma di dizionario si rivela una soluzione particolarmente funzionale a coglierne la complessità in modo rapido ed esaustivo. La ricchezza del volume è anche il risultato di una varietà di approcci critici adottati da autori provenienti da differenti professioni e formazioni. Tale pluralità si riflette anche nell'impostazione dei singoli saggi che non rispondono a un modello univoco. Si tratta delle «piccole disomogeneità» (p. 2) annunciate dalla nota editoriale, volutamente sottratte all'uniformazione stilistica non soltanto al fine di far emergere i singoli punti di vista ma anche per conservare «quel margine di aleatorietà, di insondabile verità che circonda e qualifica la vita di un autore sempre aperto alla sfida spregiudicata» (*ibidem*).

Giuseppe Candela

AA.VV.

Verga e il Verismo

a cura di Giorgio Forni

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-2901-236-7

Introduzione di Giorgio Forni

Andrea Manganaro, *Il giovane Verga, il romanzo storico, il Risorgimento*Milena Giuffrida, *Verga e Capuana a Firenze (1864-71)*Ambra Carta, *Il Verga milanese, la narrativa mondana, la fenomenologia dell'amore (1872-76)*Gabriella Alfieri - Daria Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*Alessio Baldini, *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*Giorgio Forni, *Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)*Carla Riccardi, *I due Mastro-don Gesualdo e la crisi dei Vinti*Rosario Castelli e Giuseppe Traina, *Verga e il verismo dopo il Mastro (1890-1922)*Mauro Geraci, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antropologia*Fabio Ruggiano, *Lingua e stile*Rosaria Sardo, *Lo scrittoio dei veristi*Simona Inserra, *Le biblioteche di Verga, Capuana e De Roberto*Gino Tellini, *Verga e il Novecento*

Un nuovo volume si aggiunge alla collana *Letteratura Italiana: autori, forme, questioni*, diretta da Emilio Russo e Franco Tomasi: si tratta di *Verga e il Verismo* (Roma, Carocci editore, 2022), a cura di Giorgio Forni. Come tutti i volumi della serie, il piano dell'opera presenta anche in questo caso una bipartizione: nella prima parte intitolata «Opere» si affronta l'analisi delle singole opere in capitoli affidati ognuno a uno specialista dell'argomento, mentre nella seconda parte, «Questioni», si presentano una serie di saggi tematici che vertono sul rapporto di Verga con la cultura popolare, sulla lingua e sullo stile dei veristi, sulle biblioteche degli scrittori e sulla storia della ricezione. La novità di questo volume miscelaneo rispetto alle altre pubblicazioni della serie è quella di allargare lo sguardo anche al contesto letterario entro cui si muove e si sviluppa l'opera verghiana. Infatti il volume amplia la prospettiva in modo da inglobare le coeve esperienze letterarie di Capuana e De Roberto, come viene chiarito subito nell'*Introduzione* del curatore.

La prima sezione del libro è costituita da otto capitoli organizzati secondo una scansione cronologica. Il primo saggio, *Il giovane Verga, il romanzo storico, il Risorgimento* di Andrea Manganaro, affronta il periodo giovanile di Verga. I due saggi successivi, *Verga e Capuana a Firenze (1864-71)* di Milena Giuffrida e *Il Verga milanese, la narrativa mondana, la fenomenologia dell'amore (1872-76)* di Ambra Carta, riguardano le opere composte da Verga durante il suo soggiorno rispettivamente a Firenze e a Milano. Quest'ultimo si concentra sulla produzione milanese; a Milano, com'è noto, Verga realizza tre grandi romanzi sulla passione amorosa di ambientazione prevalentemente cittadina e in parte di ispirazione autobiografica (*Eva*, *Tigre reale* e *Eros*), ma si dedica anche alla produzione novellistica che porterà alla pubblicazione della raccolta *Primavera* (1876). Ambra Carta mette a fuoco le analogie presenti tra romanzi e novelle, che condividono intrecci e ambientazioni, e in particolare si concentra sul racconto *Primavera* che dà il titolo alla raccolta, su *La coda del diavolo* e su *X*, accennando anche a *Nedda*. Come dimostra Carta, peraltro una analoga associazione tra i motivi della *femme fatale* e della

natura evanescente dell'arte è già presente anche in *Profili di donne* di Capuana, dove però si sposa con gli interessi dell'autore per tutta una serie di studi contemporanei che vanno dalla psicologia al magnetismo e allo spiritismo.

Il quarto capitolo è scritto in collaborazione da Gabriella Alfieri e Daria Motta, e verte sulle *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*. Le studiose discutono qui sul momento cardine dell'esperienza verghiana, la cosiddetta «conversione» al Verismo, passando in rassegna due interpretazioni critiche possibili: quella che propone una sorta di «fulgurazione» e la teoria opposta (qui avvalorata) che vede l'approdo al Verismo come una lenta e progressiva maturazione artistica. In particolare il saggio si concentra sulle prime novelle che confluiranno in *Vita dei campi* (1880) e sulla stesura di *Padron 'Ntoni*, che prelude al capolavoro dei *Malavoglia*. Come dimostra Gabriella Alfieri, analizzando le varie fasi compositive degli abbozzi che porteranno alla stesura definitiva del romanzo, Verga procede nella direzione di una «etnificazione diegetica, speculare a quella linguistica» (p. 89), trasformando progressivamente il «bozzetto marinaresco» *Padron 'Ntoni* in un «poema in prosa dei pescatori» (p. 90), con una «lingua energizzata dal dialetto ma sostanziata dalla tradizione letteraria» (p. 96), ottenendo l'effetto *consapevole* di «una prosa “impressionistica”» (ivi). Daria Motta si dedica invece all'analisi di *Vita dei campi*, e commenta approfonditamente anche la famosa lettera di risposta di Verga a Filippo Filippi, dove l'autore fornisce preziose informazioni poetologiche su cui qui non è possibile soffermarci. Dedicato interamente ai *Malavoglia* (1881) è il capitolo scritto da Alessio Baldini. Partendo dalla cosiddetta «questione meridionale» che rappresenta il retroscena da cui Verga prende le mosse per la sua produzione matura, Baldini analizza velocemente le teorie di Franchetti e Sonnino in *La Sicilia nel 1876* (1877), e di Pasquale Villari. Quindi lo studioso inquadra *I Malavoglia* nel progetto dell'incompiuto *Ciclo dei Vinti*, accennando all'importante modello fornito dall'*Assommoir* di Zola (1877) e ricostruendo la vicenda del romanzo anche attraverso l'analisi dell'*incipit*, con opportune note testuali sulle controllatissime scelte linguistiche dello scrittore e su quel suo «modo di raccontare immersivo» (p. 134). Baldini mette inoltre in rilievo l'importanza dell'uso dei proverbi e il grande lavoro di consultazione di Verga, che ne inserisce circa 170 nel romanzo (secondo la stima di Ferruccio Cecco), soffermandosi infine sul rapporto tra *I Malavoglia* e la narrativa ottocentesca delle «saghe familiari», il cui modello è rappresentato da Zola e dal suo ciclo dei *Rougon-Macquart*.

Il curatore Giorgio Forni, nel capitolo sesto *Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)*, dedica il suo contributo alle *Novelle rusticane*. Partendo da *La roba*, mette in evidenza l'innovazione prospettica del nuovo tipo di narratore e il conflitto dei punti di vista di cui si fa portavoce realizzando un «contrasto fra lo sguardo soggettivo, idealizzato o sentimentale sulla realtà e la costrizione oggettiva del dominio economico che allontana e falsifica le grandi esperienze primordiali dell'uomo» (p. 150). Il mondo unitario e chiuso in se stesso tipico della prima esperienza verista è così ribaltato in «una sorta di rovesciamento e di parodia della saga familiare dei *Malavoglia*» (ivi). Infine Forni si concentra sul romanzo più spesso associato alla *Bovary* flaubertiana, *Il marito di Elena*, scritto quasi contro voglia su sollecitazione di Treves, nonché sulle altre fondamentali raccolte di novelle: *Per le vie*, *Drammi intimi* e *Vagabondaggio*, che prelude al *Mastro*, ma anche al suo superamento, e anticipa la crisi del primo Novecento ritraendo «una moltitudine di sradicati che vagabondano senza una meta e affrontano la vita alla giornata senza riuscire a comprenderla» (pp. 165-166).

Alle due redazioni del *Mastro-don Gesualdo* (1892) è dedicato invece il saggio di Carla Riccardi, che segue l'evoluzione dello stile verghiano dalla prima alla seconda stesura del romanzo, concentrandosi su varianti testuali di rilievo che illustrano la tendenza progressiva a una maggiore soggettività e a un uso diverso del discorso indiretto libero. Riccardi ripercorre la trama del romanzo, le cui tre parti coincidono con altrettante tappe della «rivoluzione» che porterà all'Unità e che costituisce lo sfondo in cui si muovono e agiscono i personaggi; infine è analizzata la lingua adottata da Verga nel *Mastro*: un'originale commistione di toscano e parlate regionali, che spesso adotta soluzioni contrastanti in relazione ai diversi contesti narrativi.

L'ultimo saggio della prima sezione dedicata alle «Opere» è *Verga e il verismo dopo il Mastro (1890-*

1922) di Rosario Castelli e Giuseppe Traina, che prende in considerazione l'ultima produzione di Verga fino all'incompiuta *Duchessa di Leyra*, e alle novelle di *Don Candeloro e C.*ⁱ Contestualmente l'attenzione si sposta anche sulle opere di Capuana e di De Roberto, di cui Castelli sottolinea l'«inquieto oscillare tra intenzione e prassi, nell'eclittismo della sua produzione» (p. 213).

La seconda sezione del volume dedicata alle «Questioni» è invece composta da cinque capitoli e si apre con il saggio di Mauro Geraci, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga, il folklore e l'antropologia*, che introduce un elemento cruciale di tutta la produzione verghiana: l'interesse per la cultura popolare e le sue espressioni, ma anche l'istanza per così dire «scientifica» che tenta di interpretare questo mondo attraverso gli studi di antropologia che proprio in quell'epoca sorgevano e stavano trovando una prima concreta teorizzazione. Come spiega Geraci, l'epistolario di Verga attesta la sua ricerca di fonti popolari, ma lascia emergere anche l'intenzione iniziale di uno studio sul campo «ad Aci Trezza onde dare il *tono* locale», come l'autore scrive a Capuana, poi messa da parte a favore di una ricostruzione intellettuale che adotta lo sguardo «da una certa distanza». In questo modo Verga sembra anticipare la teorizzazione dell'antropologia sociale britannica degli anni Venti e di Malinowski.

Fabio Ruggiano in *Lingua e stile* mette a fuoco la ricerca linguistica verghiana che porta alla fortunata creazione di una sintesi tra toscano e siciliano, adattando la sintassi e le modalità del discorso siciliano alla morfologia di un toscano della quale sopravvivono ancora termini nella forma introdotta da Manzoni (presenti soprattutto in *Nedda*). Viceversa nel dialogo si registrano un uso più vicino al parlato e una sintassi franta, con frasi scisse e dislocazioni a destra o a sinistra, con il ricorso massiccio al *che* polivalente, a fatismi e ad avverbi modalizzanti. Tutti questi fenomeni sono analizzati da Ruggiano riportando una moltitudine di esempi. Anche la strategia dell'impersonalità passa attraverso precise scelte linguistiche: così il narratore di *Vita dei campi* produce l'effetto «della storia che narra se stessa» (p. 241) attraverso l'uso del discorso indiretto libero.

I saggi *Lo scrittoio dei veristi* di Rosaria Sardo e *Le biblioteche di Verga, Capuana e De Roberto* di Simona Inserra analizzano brevemente la pratica di lavoro dei tre scrittori veristi e i contenuti principali delle loro biblioteche; si tratta di due studi fondamentali per entrare nell'officina inventiva dei veristi e per individuarne modelli e riferimenti.

Chiude il volume il saggio di Gino Tellini sulla ricezione dell'opera verghiana. Tellini prende le mosse dall'incomprensione dell'opera di Verga presso la critica del suo tempo: basti pensare all'intervista e al giudizio limitativo di Ugo Ojetti, che provocano la lucida risposta dello scrittore siciliano. Per Verga il Naturalismo è «un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero», contro la tendenza dominante allora in Italia a considerare erroneamente il Verismo solo come una scelta di temi e soggetti popolari. Negli anni che precedono la Grande Guerra Verga ancora stenta ad affermarsi: significativo è il rifiuto di Serra, nonostante gli apprezzamenti di uno sconosciuto Italo Svevo sull'«Indipendente» triestino che elogia il *Mastro* alla sua pubblicazione e di Federigo Tozzi su «Il Messaggero della Domenica» (1918). Le incomprensioni proseguono tra le due guerre. Fanno eccezione Pirandello, che elogia Verga per l'«originalità strutturale degli impianti narrativi» (p. 283), ed Emilio Cecchi, che rimprovera ai contemporanei di essersi serviti più delle traduzioni degli americani di moda che della prosa verghiana. Ancora il giudizio di Vittorini è fortemente limitante e sottolinea la «distanza incalcolabile» delle opere di Verga dalla sensibilità del suo tempo. A partire dal secondo dopoguerra questa tendenza si inverte. Si avviano due linee di lettura che rivalutano la produzione di Verga: una che guarda allo «sperimentalismo linguistico» e l'altra che prende le mosse dalla percezione del «disincanto storico» (p. 287). Queste due interpretazioni animano le riletture che dell'opera di Verga fanno scrittori come Bufalino e Consolo, accostandone la lezione a quella di Flaubert, Proust e Joyce.

Nel suo complesso il volume curato da Forni costituisce una riletture critica complessiva di tutta la produzione di Verga. La bibliografia, ricca e aggiornata al 2022, fornisce inoltre uno strumento di ricerca utile non solo per gli specialisti, ma anche per gli studenti universitari. La scorrevolezza e la chiarezza espressiva, adottata da tutti gli autori dei contributi, permettono anche al lettore non specialista di esplorare i nodi più significativi dell'opera verghiana.

Valentina Corosaniti

Clara Allasia

Balocchi di carta. Percorsi di letteratura per ragazzi

Novara

Interlinea

2021

ISBN 978-88-6857-322-5

Il *novissimo* volume pubblicato da Clara Allasia nell'autunno del 2021 ripercorre in cinque atti alcuni momenti chiave della storia e dell'evoluzione della letteratura per ragazzi, nostrana e non, secondo una linea tematica che guarda alla presenza «nella letteratura destinata all'infanzia, della rappresentazione del trauma fisico e psichico, della sua rimozione o della sua narrazione, del suo oscuramento o della sua attenuazione» (p. 7). A seconda del genere e dell'autore preso in esame, Allasia individua diversi atteggiamenti nella resa sulla pagina dell'elemento traumatico: nella fiaba barocca (e nella fiaba popolare in genere) il tema viene descritto con dovizia di particolari e poi scompare nel lieto fine, senza lasciar spazio ad eventuali introspezioni psicologiche che favoriscano un suo superamento. Nei racconti e nei romanzi postrisorgimentali il trauma viene spesso attenuato nella rappresentazione e, quando è esplicitamente presente, lo è soprattutto in personaggi di età matura che, tuttavia, proprio in assenza della capacità di elaborarlo, rimangono bloccati nel ruolo di eterni adolescenti. A partire dal primo dopoguerra, invece, la dimensione traumatica viene via via reincorporata, come specchio di una realtà feroce e sofferta che dura tuttora, ma dalla quale, come ci insegnano romanzi per ragazzi di più recente pubblicazione, si può e si deve uscire proprio affrontando la paura del trauma stesso.

Il primo capitolo *Appunti sulla fiaba barocca: Basile e Sarnelli* prende l'avvio dal *Cunto de li cunti*, universo costruito sulla metafora, ormai ampiamente discussa a livello critico, della gravidanza letteraria e reale che impronta la narrazione del *Cunto*. Se un parto è esplicitamente presente nella cucina della *Cerva fatata*, Allasia individua la presenza di questo motivo già a partire dalla Lucia del *cunto*-cornice che, "m'prenata" realmente di Giorgetiello e simbolicamente della menzogna costruita ai danni di Zoza, suo *alter ego* ancora sessualmente immaturo, riesce solo grazie al racconto di quest'ultima a dare alla luce la tanto occultata verità, evidenziando la finalità ultima della narrazione dei *cunti*, predisposti alla stregua della messinscena *L'assassino di Gonzago* in *Amleto*.

L'analisi dell'opera di Basile esamina inoltre le differenze che intercorrono tra il libro e l'interpretazione cinematografica che ne danno, per alcune fiabe, Matteo Garrone con *Il racconto dei racconti* (2015) e Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone con *Gatta Cenerentola* (2017). In queste due riletture moderne il trauma non solo non è rimosso, ma viene addirittura evidenziato dal mutismo selettivo della protagonista, che ha perso la parola in seguito allo shock per l'assassinio del padre: la «soluzione riparatrice» data dalla rinomata formula «e vissero felici e contenti», che nella fiaba tradizionale annulla il trauma «dalla coscienza di chi lo ha subito» (p. 8), in questi film infatti non perviene e, se lo fa, non cancella del tutto le sofferenze patite dai protagonisti. Altrettanto moderna si dimostra l'interpretazione offerta dalle illustrazioni al *Cunto*, fin da quella, proposta in copertina, di Mariella Carbone, che afferma esplicitamente la complementarità fra Zoza e Lucia: tutte rileggono i personaggi basiliani coi canoni del loro tempo e li attirano dalla fiaba alla realtà.

La seconda parte del capitolo è dedicata a una raccolta di fiabe firmata nel 1684 da Pompeo Sarnelli, «lettore attento ed editore infedele» (p. 29) del *Cunto*. Con la *Posilicheata* l'autore si ispira, dichiaratamente, al capolavoro di Basile, pur scegliendo una cornice di ambientazione del

tutto realistica, la quale si sposa con coerenza anche alla scelta di sostituire le egloghe morali del *Cunto* con canti popolari, ma che tuttavia lo relega all'interno di una eleganza e perfezione formale asfissiante e immobile come una «still-life» (p. 46). Per questo motivo, e per l'assenza di «quello spirito onnipresente e malinconico che permea di sé tutto il *Cunto* e informa tanti personaggi basiliani» (p. 45), la dimensione del trauma sembra quasi completamente assente dalla *Posilicheata*, che in ultima istanza si configura come una copia sbiadita e svuotata di tutti i desideri, degli inganni e del «rischio di una morte reale e sociale da esorcizzare» (p. 46), presenti nella raccolta di fiabe precedente.

Il percorso si sposta a questo punto dalla fiaba barocca al romanzo del tardo Ottocento (*Verso il Novecento: De Amicis, Pistelli, Salgari*). In particolare, Allasia si concentra su Edmondo De Amicis, un autore spesso semplicisticamente identificato con alcune opere di natura “scolastica” come *Cuore*. Proprio questa opera, invece, dimostra come De Amicis sia un maestro nell'attenuare e nell'edulcorare la rappresentazione del trauma: «alle elementari, [...] se si pigliava in mano il *Cuore* del De Amicis ci si sentiva come rinascere da morte a vita perché ci si trovava delle mamme bone, dei maestri boni, dei ragazzi come noi, anzi più boni di noi» (p. 69). Sono queste le parole del padre scolio Ermenegildo Pistelli, che attraverso il suo bambino di carta Omero Redi, apparso a partire dal 1906 sul «Giornalino della domenica», dà voce ad un'intera generazione di ragazzi, indicando anche ai suoi giovani lettori Manzoni, Zola e Daudet quali “padri letterari” di De Amicis. L'influenza di tali autori, oltre ad avvalorare l'inserimento di De Amicis nel panorama culturale, è centrale per comprendere anche il suo approccio linguistico, teorizzato nell'*Idioma gentile*, in cui si sostiene fermamente «l'unità della lingua parlata e della lingua scritta, o meglio l'unità di pensiero e lingua» (p. 72). Ma ciò che davvero sorprende in De Amicis, e lo accomuna maggiormente a Pistelli, è il totale e risoluto rifiuto dell'esotismo non nei volumi di viaggi ma nella produzione per ragazzi. Lo osserva proprio Omero Redi, guardando con qualche ironia al mondo avventuroso scolpito dal coevo Salgari («ha visto perfino le tigri e l'omo salvatico e i serpenti boa oppure a sonagli e li ha ammazzati tutti come nei romanzi del Salgari»). L'autore veronese non si cura di risultare diseducativo attraverso una stilizzazione del diverso ma, anzi, fonda proprio su questo principio la sua altalenante fortuna, smarcandosi anche così da un tentativo di appropriazione indebita da parte della letteratura fascista. I romanzi salgariani mostrano, secondo Allasia, protagonisti adulti che solo in un secondo momento, in un confronto serrato con l'universo letterario di Barrie, si rivelano perenni adolescenti, dando così voce ai traumi che assediano il padre di Sandokan e quello di Peter Pan.

Il primo conflitto mondiale rende universale la dimensione del trauma, come si può riscontrare ne «La domenica dei fanciulli», una rivista della torinese Paravia a cui è dedicato il terzo capitolo («*La domenica dei fanciulli*” e *la Grande Guerra*). In queste pagine assumono un ruolo di primo piano anche copertine e illustrazioni, e il conflitto è delineato in modo accurato e a tratti feroce, con un realismo che anticipa i casi riportati in *Qualche esempio dal Secondo Dopoguerra*, quarta tappa di questo percorso per testi e per immagini.

L'autrice prende le mosse ancora una volta da una rivista per ragazzi, «Pioniere», soffermandosi tuttavia non più su qualche rubrica, ma su due romanzi a puntate in essa apparsi: *Piccoli vagabondi* di Gianni Rodari e *Le avventure di Chiodino* di Gabriella Parca e Marcello Argilli. Entrambe le vicende di formazione descritte in queste storie sembrano svilupparsi sulla falsariga di precedenti più conosciuti, come il collodiano *Pinocchio*, dal quale si attinge per il tema della fame e della miseria, ma anche per un certo motivo fiabesco legato ad ambienti circensi e a lunghe carovane itineranti. Anche in questo caso, il trauma messo in scena è quello collettivo e post-bellico, di un'umanità la cui crisi è evidenziata da uno stile, evidente in ambedue i testi, «neorealistico, allineato esplicitamente ai motivi di molta narrativa italiana del dopoguerra, che privilegiava l'impegno sociale, la dichiarazione politica, la narrazione-testimoniaza» (p. 154).

Più avanti, Allasia affronta il caso di Natalia Ginzburg, la quale sostiene il ruolo fondamentale del trauma nella letteratura destinata all'infanzia: per Ginzburg, infatti, è «un errore credere che la paura sia un male. La paura, è necessario soffrirla e imparare a sopportarla» (p. 170), sia nella vita reale che in quella narrata. Da questa convinzione nasce un'aspra critica a *Tantibambini*, l'innovativa collana di Einaudi che l'autrice di *Lessico familiare* considera pedagogicamente inadeguata perché programmaticamente non introduce elementi traumatici. Raccontato, esibito e condiviso, il trauma innerva in profondità anche una delle saghe più fortunate di tutti i tempi, quella firmata da J.K. Rowling a partire dal 1997 e che, tra vari *sequel* e *prequel*, continua tuttora. Harry Potter per Allasia è, dalle prime pagine de *La pietra filosofale*, destinato a fare i conti con la morte, imparando ad accettarla e arrivando addirittura a offrirsi a lei. Questo sacrificio sancisce, come per Pinocchio, il passaggio all'età adulta e la conseguente fine del suo antagonista Voldemort, alter-ego adolescente che, per scongiurare la morte, ha lacerato la sua anima negli *horcrux* e ha perso le sembianze attraenti del giovane Tom Riddle, arrivando a mostrarsi al lettore, in una sorta di sogno-visione di Harry, come un neonato scorticato. Quanto costa crescere e far morire il bambino che è in noi lo si scopre nell'ultimo testo preso in esame da Allasia, *Harry Potter e la maledizione dell'erede*, opera teatrale di J.K. Rowling, J. Tiffany e J. Thorne, nel quale, dinanzi alle inquietudini di Albus Severus, figlio di Harry, si constata che «la maturità faticosamente conquistata implica per Harry [...] la perdita della capacità di influire su quel mondo che [...] aveva [...] richiesto [...] il suo intervento» (p. 193).

Niccolò Amelii

Daria Biagi

Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento

Macerata

Quodlibet

2022

ISBN 9788822906847

Sul finire del XVIII secolo Novalis bollava il *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe come opera «troppo prosaica e moderna», biasimandola per i suoi temi impoetici, specialmente a causa delle descrizioni dettagliate delle attività commerciali, dei problemi materiali di vita quotidiana, dei discorsi della gente comune. È a partire da questo binomio aggettivale che muove il volume di Daria Biagi *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, utilizzandolo come lente interpretativa per illuminare le tappe cruciali dello sviluppo del genere romanzesco in particolar modo in Italia. Sulla scorta del concetto bourdieusiano di «lettura», per cui l'aspetto individuale del lavoro traduttivo non è mai recidibile da quello più propriamente sociale, la ricerca di Biagi coniuga senza soluzione di continuità sociologia letteraria, ricostruzione storica, teoria della traduzione e della ricezione e analisi testuale, per delineare in maniera prospettica la fisionomia dei fenomeni letterari più caratterizzanti dei primi trent'anni del secolo scorso, prestando grande attenzione ai produttivi legami che si vengono a creare nel panorama italiano fra teoria e prassi della letteratura, traduzione ed editoria, e che sono poi innesco fondante del lento ma progressivo rinnovamento del repertorio letterario nostrano, sino a quel momento attardato e incapace di stare al passo con i profondi mutamenti sociali ed economici propri della modernità.

Il primo capitolo – *Educazione romanzesca* – fornisce, in tal senso, una panoramica esaustiva della situazione del romanzo in Italia a inizio XX secolo, delineando le principali posizioni estetiche emerse in seno alle maggiori riviste del periodo – in primis «La Voce» –, le cui resistenze anti-narrative e anti-finzionali, accompagnate da una spesso rigida obbedienza ai precetti crociani, sono tra i motivi principali per cui il romanzo tarda ad affermarsi in quanto genere letterario degno di una sua ragion d'essere, essendo invece considerato, almeno fino alla metà degli anni Venti, un passatempo ameno, non meritevole di alcun incoraggiamento o approfondito ragionamento. Ciò spiega le ragioni per cui arriva altresì in ritardo la consacrazione di quegli scrittori, come Verga, Pirandello, Svevo e Tozzi, che oggi, dopo essere stati ampiamente canonizzati, sono considerati a tutti gli effetti i principali esempi italiani di protomodernismo (Verga) e modernismo (Pirandello, Svevo, Tozzi). In questo scenario fortemente conservativo si segnalano però eccezioni come quelle di Giuseppe Antonio Borgese e Alberto Spaini, che, attraverso il loro infaticabile lavoro di scrittura pubblicistica, di insegnamento accademico (nel caso di Borgese), di traduzione, di curatela editoriale, divengono non solo veri e propri mediatori culturali, specialmente legati alla letteratura tedesca, ma anche vettori di un germinale rinnovamento romanzesco, stilistico e contenutistico, che, cavalcando di lì a poco il successo editoriale delle collane di narrativa tradotta degli anni Trenta, permetterà al genere di uscire finalmente dal suo stato di minorità. Biagi presta particolare attenzione, anche in virtù di un accorto utilizzo della documentazione epistolare e d'archivio, a figure altrettanto fondamentali in questo processo di modernizzazione romanzesca, come Rosina Pisaneschi, Barbara Allason, Lavinia Mazzucchetti, Alessandra Scalero, anch'esse germaniste, traduttrici, scrittrici, curatrici editoriali che si pongono come anelli di congiunzione tra gli sviluppi letterari tedeschi – in particolare i romanzi della *Neue Sachlichkeit* – e il campo narrativo italiano, in cui si assiste negli stessi anni alla rivalutazione in chiave ammodernante di Goethe.

Argomento centrale del secondo capitolo – *Tradurre per costruire* – è proprio il processo di rilettura modernizzante che Borgese compie sui testi di Goethe, non solo del *Wilhelm Meister* ma anche del *Faust* e del *Werther*, procedendo di pari passo all’elaborazione di una sua specifica poetica, fondata sui concetti di costruzione e discorsività, destinata perciò ad allontanarlo sempre di più dall’estetica crociana e dalle categorie della prosa d’arte primonovecentesca, come frammentismo, autobiografismo e calligrafismo. Accanto a passaggi argomentativi maggiormente panoramici e orizzontali, intenti a illuminare i connotati centrali del milieu culturale entro cui tali fenomeni di apertura e rinnovamento del genere romanzo vengono ad inscrivere e a trovare una peculiare collocazione, Biagi opera, assecondando un disegno argomentativo progressivo ma anche circolare, ripetute verticalizzazioni analitiche, che arricchiscono il portato epistemologico del volume, senza snaturarne però la fisionomia fluida e l’architettura minuziosa. Ecco allora che, sempre nel secondo capitolo, la studiosa si presta ad una close reading molto approfondita di *Rubè* di Borgese, di cui vengono evidenziati, mediante un confronto con *Le affinità elettive*, gli aspetti compositivi e tematici che ne fanno un romanzo di rottura nello stantio panorama italiano. Segue un focus sull’attività editoriale dello stesso Borgese, direttore della collana «Biblioteca romantica» varata da Mondadori, progetto attraverso cui, coerentemente alla sua visione teorica, prosegue nella pratica quella legittimazione del romanzo che aveva già avviato con la precedente attività critica e creativa, pubblicando in traduzione cinquanta classici del romanzo delle principali letterature moderne.

Il terzo capitolo – *Esperimenti di modernità* – è certamente il più denso a livello teoretico e critico, perché qui Biagi compie, pur senza trascurare il discorso editoriale e di ricognizione traduttologica, un dettagliato esame comparativo tra i maggiori romanzi tedeschi, o comunque di area germanofona, dell’epoca – *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, *E adesso, pover’uomo?* di Fallada, *Il processo* di Kafka, *Il caso Mauritius* di Wassermann –, e i romanzi italiani che più risentono dell’influenza, stilistica e tematica, di queste opere apparse in Italia grazie al fervente lavoro di traduzione dei personaggi sopracitati – *Tre operai* di Carlo Bernari, *Luce fredda* di Umberto Barbaro, *Quartiere Vittoria* di Ugo Dèttore, *Nessuno torna indietro* di Alba De Céspedes, *L’uomo è forte* di Corrado Alvaro. Tale analisi comparativa viene portata avanti sulla scorta dei concetti chiave della modernità letteraria emersi nei capitoli precedenti, edificazione, costruzione, pluridiscorsività, finzionalità, con l’intento di sottolineare le ragioni contenutistiche – emancipazione femminile, esperienze metropolitane, lavoro e industrializzazione – e compositive – montaggio, plurilinguismo, discorso indiretto libero – che rendono questi romanzi italiani esempi paradigmatici, sebbene ancora minoritari, di un rinnovamento tenacemente perseguito non solo nella teoria letteraria, sottrattasi in parte alla dominazione crociana, ma altresì nella prassi romanzesca, nella costruzione delle vicende, nella definizione dei caratteri, nell’ambientazione delle scene, nell’architettura diegetica.

Il volume di Biagi perciò non solo ha il merito di illuminare – restituendo con dovizia di particolari il fitto intrecciarsi di traduzioni, riflessioni teoriche, sviluppi editoriali, pubblicazioni – un periodo storico fondamentale per le sorti del romanzo italiano, molto spesso trascurato o affrontato secondo assiomi manichei, ma merita un plauso anche per la capacità di analizzare nel dettaglio il lavoro ampio e sfaccettato svolto da figure cruciali (anche se sovente lasciate ai margini) nel traghettare le patrie lettere fuori dalle secche di un conservatorismo formale anacronistico e di indagare con grande contezza, senza mai deviare dall’impianto metodologico posto alla base della ricerca e senza mai distaccarsi dal tracciato principale dell’argomentazione, le modalità espressive e linguistiche mediante cui la nostra letteratura, a partire dagli anni Venti, avvia un processo di avvicinamento all’Europa, accostandosi senza più alcuna presunzione alle manifestazioni più tipiche di una modernità complessa, problematica e metamorfica.

Annalucia Cudazzo

Raffaele Carrieri

Fame a Montparnasse (Ultime scene della Bohème)

a cura di Antonio Lucio Giannone

Neviano

Musicaos Editore

2022

ISBN 9791280202321

A novant'anni dalla prima – e unica – pubblicazione, la casa editrice Musicaos e i direttori della collana “Novecento in versi e in prosa”, Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino, ripropongono all'attenzione del pubblico dei lettori e dei critici *Fame a Montparnasse* (Milano, Bietti, 1932) di Raffaele Carrieri (Taranto, 1905 – Lombrici di Camaio, 1984), da tempo fuori commercio e divenuto pressoché introvabile. A loro va così riconosciuto il merito di aver restituito la possibilità di leggere e apprezzare un'opera che si distingue immediatamente per la spiccata originalità e modernità dei diversi temi che affiorano dalle “scene” raccontate dall'autore in diciannove capitoli; essi non seguono una trama ben precisa, ma dipingono alcuni momenti della vita del narratore che in prima persona riporta le sue esperienze a Parigi, dove si era trasferito, poco più che adolescente, all'inizio degli anni Venti.

L'opera *Scènes de la vie de bohème* di Herni Murger del 1851, esplicitamente richiamata dal sottotitolo *Ultime scene della Bohème*, viene eletta a modello da Carrieri per la struttura del suo libro; per questo, Giannone, curatore dell'opera, mette giustamente in guardia, all'interno del saggio introduttivo, dall'errore di considerare *Fame a Montparnasse* un romanzo. Si tratta piuttosto una serie di «frammenti autonomi» (p. VIII) che hanno diversi fili conduttori: la presenza della voce narrante che, come si è già accennato, è anche il protagonista delle diverse storie; la tematica della *bohème* che aveva riscosso particolare successo in ambito letterario nel primo Novecento; e soprattutto la fame che compare nel titolo, termine scelto non solo per il valore metaforico, ma proprio in quanto esprime la condizione fisiologica dei personaggi incontrati nel corso del libro, che soffrono davvero a causa dello scarseggiare del cibo e che versano tutti in situazioni di estrema miseria economica. Si tratta di figure letteralmente affamate, ritratte in continue lotte per la sopravvivenza, sempre alla ricerca di un umile pasto e di un riparo dal freddo, divorate dal desiderio di affermarsi nella società e di conquistare il successo in ambito artistico. Sono, però, aspirazioni che, nella maggior parte dei casi, devono arrendersi alla durezza della realtà, in cui ogni sogno di gloria viene demolito dalle difficoltà più concrete della vita quotidiana. Questo avviene, ad esempio, alla povera Albertine Boissonet, dall'animo generoso e sognatore, che si era trasferita a Parigi con la speranza di diventare una ballerina famosa ma a cui spetta un destino di malattia e di morte. Ancora più tragica la storia di Dominique Ragoza, sodale di Carrieri, che lavorava come custode di un macello, cruento scenario di sangue e di strazio che logorava il suo delicato animo di poeta e drammaturgo: non ricevendo lo stesso privilegio ottenuto dall'amico, ossia un riparo temporaneo all'interno dell'Ospedale della Carità, decide di mettere violentemente fine alla sua vita.

Ogni storia viene riportata su pagina attraverso uno stile limpido, spesso tagliente, che sa creare immagini di notevole impatto; la lettura dell'opera è avvincente e procede con particolare sveltezza, grazie al prevalente ricorso alla paratassi, alle frasi lapidarie, spesso di tipo nominale, e a una sintassi franta. Il racconto non annoia mai il lettore, nonostante l'abbondante presenza di dettagli che l'autore, da attento osservatore di persone e di luoghi, riesce a cogliere e a riprodurre, costruendo scene vivide attraverso un «gusto quasi espressionista» (p. XVI) e attraverso l'utilizzo di

diverse figure retoriche che si riscontano anche nella sua produzione poetica. Si leggano solo alcuni dei tanti esempi che si possono ravvisare nel testo, come: il ritratto di Max Jacob, con «quel suo sorriso d'angelo maledetto» (p. 7); oppure la descrizione del corpo nudo di Albertine, i cui «seni ciondolavano dal petto come limoni secchi» (p. 18); o ancora «le pareti di pietra dura» del macello che pareva «sudassero sangue da ogni spaccatura» (p. 24); o i movimenti di una donna incinta, Lorette, che accarezza il suo grembo «come per difendere da un misterioso nemico la creatura che le vive dentro» (p. 131).

In condizioni di vita così dure, non è difficile ritrovarsi di fronte a ogni sorta di atteggiamento, anche i più meschini, intesi come inevitabili reazioni innescate da uno spirito di conservazione naturale, che, per quanto deplorevoli, appaiono quasi giustificabili se osservati attraverso la lente della più buia disperazione. In tal senso, si pensi alla relazione di comodo intrapresa dal musicista Zindianapolis con una donna che non ama, ma che gli ha promesso il riscatto del suo violino, del quale deve periodicamente privarsi per motivi economici; oppure ai falsi elogi elargiti dagli «scomunicati», i poveri affamati che trascorrevano le loro giornate al Caffè Dupont, verso il «Messia di turno» (p. 11), ossia qualche benestante bisognoso di approvazione che, in cambio, offriva loro qualcosa da mangiare. D'altronde è l'esistenza stessa a configurarsi come una lotta per la sopravvivenza: la vita obbliga a non impietosirsi, a non donarsi troppo agli altri, a dimenticare il passato, a mettere da parte ogni valore, a non soffermarsi mai a osservare il sottile confine fra bene e male.

I ritratti più foschi, tuttavia, riempiono soprattutto la seconda parte del libro, dove lo scenario della Parigi *bohémienne* lascia il posto a un'alquanto tetra ambientazione: un battello attraccato sulla riva della Senna e i locali malfamati della zona diventano i luoghi frequentati dallo scrittore. Gli uomini e le donne che compaiono in queste pagine sono personalità fortemente ambigue, spesso fautrici di azioni violente e abominevoli: il giovane Carrieri, di cui emergono inquietudini e profonde riflessioni, si imbatte in avventure che vedono protagonisti truffatori, prostitute, cocainomani, alcolisti.

Sicuramente grazie a queste vicende, per certi versi estreme, lo scrittore ha potuto costruire una personalità forte, eccentrica, avida di vita, coraggiosa: senza dubbio fuori dal comune. A conferma di ciò è il profilo di Raffaele Carrieri, tracciato da Simone Giorgino e contenuto nella presente edizione, che ripercorre le tappe salienti della vita di un autore «legendario» (p. XX), che ha iniziato ben presto a collezionare esperienze di ogni tipo. Proprio il soggiorno parigino e le tante peripezie vissute gli permisero di maturare notevolmente come uomo e come artista, grazie anche ai contatti con numerose personalità di spicco dell'epoca, fra cui, ad esempio, Picasso, per il quale lavorò come modello e di cui divenne amico. Un nome, dunque, quello di Carrieri, da riscoprire e da riportare alla fama di cui in passato egli godeva, a giusta ragione, per l'eccezionalità della sua vita e per l'alto livello artistico dei suoi scritti.

Cecilia Spaziani

Sabina Ciminari

Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori

Milano

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

2021

ISBN 978-88-85938-72-4

Con il corposo libro di Sabina Ciminari la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori celebra un anniversario importante nell'ambito della letteratura italiana e della scrittura delle donne: nel 2021 ricorrevano infatti centodieci anni dalla nascita di Alba de Céspedes, a lungo ingiustamente collocata dai critici e dagli intellettuali ai margini delle riflessioni critico-letterarie.

Dopo la morte della scrittrice nel 1997, il suo ricco Fondo è stato donato dagli eredi alla Fondazione Elvira Badaracco e solo nel 2009, come ricorda Ciminari nella premessa, è poi passato a occupare gli scaffali della Fondazione milanese di via Riccione 8, che ancora oggi lo custodisce e ne permette l'accesso a studiosi e studiose. L'eterogeneo Fondo de Céspedes, con oltre quattordici metri lineari di documenti, carte, bozze, stesure di romanzi, poesie, raccolte, e, ancora, ritagli di giornale, cartoline, corrispondenza, documenti privati e familiari, rappresenta, tanto nell'insieme quanto nella singolarità delle parti, il fulcro dell'attività privata e professionale di de Céspedes.

Le ricerche e gli studi condotti nel corso degli anni hanno permesso di portare alla luce aspetti particolarmente significativi di una vita interamente dedicata alla scrittura. Successivamente alla pubblicazione, nel 2011, del Meridiano Mondadori a cura di Marina Zancan dedicato a una selezione di cinque romanzi (*Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte* – a cura di Ciminari – e l'incompiuto *Con gran amor*), i più recenti studi hanno permesso la documentata riconsiderazione di una scrittrice particolarmente sensibile alle questioni intellettuali, aspetti sottesi alla scrittura che, come si è visto, hanno permesso una profonda revisione della sua immagine. Gli studi, tra gli altri, sulla rivista «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» (1944-1948) di cui de Céspedes è ideatrice e direttrice, i lavori sull'intenso periodo parigino, i saggi dedicati all'impegno resistenziale, insieme alle ricerche sulle questioni metodologiche sottese alla difficoltà di realizzazione del suo romanzo cubano rimasto incompiuto, hanno fornito un'immagine nuova della scrittrice, più ampia e complessa. Emerge così la figura di un'intellettuale a tutto tondo, parte integrante del complesso sistema storico-culturale del Novecento italiano e internazionale di cui è lei stessa, tra gli altri, a definire e orientare i caratteri e le tendenze. La scrittrice alla quale è dedicata la seconda parte del volume di Ciminari è invece Gianna Manzini che, seppure distante dall'autrice di *Nessuno torna indietro* sul piano della pratica scrittoria e delle scelte stilistiche e linguistiche, appartiene però al medesimo entourage e condivide le difficoltà di inserimento a pieno titolo all'interno di un mondo intellettuale quasi interamente declinato al maschile.

La fitta corrispondenza di de Céspedes e Manzini con la casa editrice Mondadori e la ricostruzione del legame di amicizia e di stima con i suoi fondatori hanno permesso a Ciminari di perseguire parallelamente due obiettivi: se da un lato l'analisi archivistica delle specifiche sezioni dei fondi ha aggiunto, attraverso le lettere, un tassello al ritratto personale e professionale delle scrittrici, dall'altro la comparazione del loro rapporto con la realtà mondadoriana ha aperto nuove e interessanti prospettive di analisi circa la conquista «dei diritti politici» e di uno «spazio pubblico di scrittura» (p. 12), legittimo e ufficialmente riconosciuto.

Alla già citata premessa *Alle origini*, che specifica i motivi sottesi alla definizione del volume, segue l'*Introduzione* dal titolo *Storie di autrici Mondadori*, che anticipa i capitoli dedicati a de

Céspedes e a Manzini mettendo a tema la medesima difficoltà a essere riconosciute scrittrici e intellettuali all'interno di una realtà storico-culturale alle donne a tratti persino ostile. Entrambe sono in lotta contro «l'invisibilizzazione del proprio lavoro» (p. 23), alla ricerca «del giusto riconoscimento del proprio profilo intellettuale» (*ibidem*), pienamente consapevoli del ruolo decisivo delle donne nei trascorsi storici italiani e del fondamentale contributo delle reti intellettuali femminili al «processo di democratizzazione culturale del dopoguerra». In modo del tutto condivisibile l'*Introduzione*, contrariamente ai capitoli che seguono – nei quali le riflessioni sulle due personalità intellettuali sono mantenute ben distinte –, è il luogo in cui le figure sono trattate assieme e ricollocate nel contesto storico, politico e culturale italiano che contribuirono ad animare. Il volume si sviluppa poi in due parti. La prima, *Le autrici*, presenta gli esiti della ricerca e si articola in due capitoli *Alba de Céspedes: una scrittura «dalla parte di lei»* e *Gianna Manzini: lettere (carte e opere) all'editore*. Al loro interno Ciminari definisce i caratteri dell'«autorialità» (p. 22) decespediana e manziniana per differenziarle, scrive, da letture e interpretazioni «nelle quali non intendono essere comprese e con le quali non si identificano» (*ibidem*).

È dunque questo lo snodo intorno al quale si articola l'intera ricerca, esplicito già nelle frasi in esergo tratte da una lettera di Alba de Céspedes a Sergio Polillo e dalla raccolta *Scacciata dal paradiso* di Gianna Manzini, nelle quali le intellettuali si trovano d'accordo in merito alle difficoltà delle donne tanto nella vita privata quanto in quella professionale: «creda che è già molto difficile scrivere essendo una donna: tutto ricade su noi, dai vecchi genitori malati ai figli, con i loro problemi, alle innumerevoli incombenze pratiche che formano il tessuto della vita quotidiana» scrive de Céspedes l'11 marzo 1970.

La ricostruzione del loro connubio con Mondadori, tra lavoro e sincera amicizia, assume un ruolo decisivo. L'editore, consapevolmente, svolge sin da subito la doppia funzione di amico e editore, guadagnando presto la stima di entrambe, che non mancano di ringraziarlo non appena se ne presenti l'occasione. E Arnoldo, d'altronde, le ricambia con affetto, sinceramente convinto del loro valore e dell'interesse del pubblico nei confronti delle loro opere.

«Quale riflessione sul proprio essere donne, intellettuali, poetesse e narratrici portano avanti [...] una volta entrate nel catalogo di uno dei maggiori editori italiani? che ruolo hanno avuto all'interno della programmazione letteraria pensata e voluta da Arnoldo Mondadori [...]? Quale elaborazione poetica hanno portato avanti, anche nel confronto con il loro editore, negli anni dell'affermazione del genere romanzo?» (p. 19). Sono queste, scrive Ciminari, alcune delle domande emerse nel corso della lettura degli scambi epistolari tra le intellettuali e Mondadori. Convinta del fatto che «l'indagine sulle lettere» potrebbe «costituire oggetto di un interesse a sé», la studiosa dedica la seconda parte, *Le lettere*, alla riproduzione dei documenti selezionati: apre infatti de Céspedes e chiude Manzini. I criteri di selezione dei documenti editi e l'intensità dell'intervento autoriale sono efficacemente chiariti nella *Nota introduttiva* agli scambi epistolari: pubblicazione di tutti i testi disponibile e riproduzione integrale delle lettere, per «seguire la voce dell'autore in modo da ricostruire le tappe di una storia editoriale che, in molti casi, coincide con la storia di una vita» (p. 224). L'artista, appunta de Céspedes stessa in uno dei suoi diari, «crea nel mondo un mondo nuovo che gli appartiene e gli ubbidisce».

Gian Paolo Renello

Gabriella Cinti,
All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa
Milano-Udine
Mimesis
2021
ISBN 978-8857569246

Nella messe sterminata delle carte villiane ancora inedite, i *Labirinti* emergono come isolati iceberg, erranti nel mare magnum degli appunti, dei manoscritti o dei dattiloscritti a tutt'oggi rimasti inediti, benché uno straordinario opuscolo di Aldo Tagliaferri, *Dentro e oltre i labirinti di Emilio Villa*, pubblicato per le edizioni del verri nel 2013, nel presentarne 12, avesse avanzato ipotesi che consentivano di aprire panorami inconsueti e imprevedibili sulla poesia, sull'opera e sull'immaginario mitico-religioso di Villa, perennemente incentrato e decentrato nel mondo.

L'argomento è ora nuovamente affrontato nella monografia di Gabriella Cinti, *All'origine del divenire: il labirinto dei Labirinti di Emilio Villa*. Si tratta di un volume di oltre 500 pagine, diviso in due parti, quasi due monografie a sé. Per ragioni di spazio ci concentreremo sulla seconda, la prima essendo una trattazione della vita dell'artista ripercorsa anche alla luce delle tematiche centrali della sua poetica, già ampiamente trattate almeno a partire dal 2005, anno in cui fu pubblicato *Il clandestino*, la biografia su Villa scritta da Aldo Tagliaferri. La seconda parte mira invece ad ampliare l'orizzonte sui *Labirinti* villiani, presentandone e analizzandone pochi già editi e molti inediti. Poiché, però, la prefazione al volume porta la mia firma, devo, prima di procedere oltre, fare una ammissione di colpevole negligenza, cui non può non seguire un tentativo di emendazione, tentativo che costituisce parzialmente il fine di questa recensione.

La ragione per cui accettai di scrivere la prefazione, dietro richiesta di Gabriella Cinti, fu perché ero interessato, ovviamente, sia all'argomento, sia, soprattutto, ai labirinti inediti, che sapevo essere stati ottenuti da Aldo Tagliaferri. Ricevute le bozze del lavoro, scorsa celermente la prima parte, mi soffermai sulla seconda, nella quale contai 34 labirinti suddivisi ciascuno in un capitoletto di varia estensione. Dati i tempi ristretti, ecco la mia colpa, non lessi tutto il lavoro con la dovuta attenzione, ma saltai qua e là fra un labirinto e l'altro senza quasi esaminare le immagini; mi accontentai di leggere le trascrizioni delle riproduzioni, cercando di comprendere come queste fossero state analizzate dall'autrice, della quale avevo comunque notato la metodica tendenza a smontare pezzo a pezzo ogni testo, per enuclearne le componenti linguistiche, etimologiche e mitologiche. Solo in occasione della recensione, rileggendo *a posteriori* il volume, mi sono accorto che la classificazione dei labirinti presentava più di un problema. Ho dunque ripreso e studiato meglio le immagini a testo e ho trovato che ben 14 labirinti corrispondono in realtà a non più di 7, perché, presi a coppie, costituiscono il *recto* e il *verso* di una medesima carta. Si tratta dei labirinti numerati 1-2, 15-16, 17-18, 19-20, 22-23, 25-26, 27-28. In alcuni casi l'autrice pare sapere o intuire la situazione, ma averli comunque trattati separatamente, senza esplicitare le ragioni di tale scelta, porta a ritenere che li abbia considerati testi a sé. Un secondo problema emerso dall'analisi è che vi sono labirinti incompleti perché mancanti del *verso* della carta su cui sono scritti, benché, con esclusione del numero 9, e ne vedremo in seguito le ragioni, il segno tipografico di continuazione del testo sulla facciata opposta fosse visibile e correttamente interpretato e trascritto dalla curatrice stessa. Cinti, anche in questo caso, nulla dice della loro incompletezza e, anzi, dà quasi l'impressione di considerarli testi in sé conclusi. Si tratta dei labirinti 3, 5, 9, 24, 30, 34, cui si dovranno forse aggiungere i labirinti 8 e 32 come si argomenterà più sotto. Di questi i nn. 3, 9 e 34 corrispondono ai labirinti 1, 5 e 9 pubblicati da Aldo Tagliaferri, dove, peraltro, compaiono nella loro interezza.

Arduo risulta ricostruire le ragioni delle scelte editoriali dell'autrice, in assenza di qualsiasi premessa metodologica. Cinti mi ha informato che i testi su cui ha lavorato provengono da fotografie da lei fatte presso la dimora di Aldo Tagliaferri e la sede, a Ivrea, dell'Archimuseo Adriano Accattino, dove si trova una parte delle opere di Emilio Villa donate dallo stesso Tagliaferri. Le immagini in suo possesso, alcune, a suo giudizio, di scarsa qualità, corrisponderebbero, se ho ben compreso, a un centinaio di labirinti. Su mia richiesta è stata così gentile da inviarmi quelle relative al suo lavoro. In tal modo si potrà tentare di mettere ordine in questo insieme di testi e stabilire, per quanto possibile una più precisa costituzione del *corpus*. Partiamo dunque dai labirinti sdoppiati, cominciando dai *Labirinti* 25-26. In chiusura dell'analisi del *Labirinto* 24 (pp. 446-447) si legge (tutti i virgolettati sono miei): «I successivi *Labirinti* n. 25 e n. 26 costituiscono “quasi sicuramente” le due metà dello stesso foglio strappato, intestato *Jolly Hotel* Messina. Nonostante che nel margine inferiore del primo, compaia il caratteristico segno percentuale che indica la prosecuzione del testo, nel secondo caso, *Labirinto* n. 26, sul margine superiore destro, dove ci si aspetterebbe lo stesso segno, questo non figura. È tuttavia da rimarcare il fatto che “non sempre Villa riporta questa annotazione nel prosieguo del discorso. D'altra parte, la pertinenza reciproca delle due metà è chiaramente visibile dalla linea di rottura dei due fogli, dalla modalità di piegatura e dal tipo di inchiostro”. In questo senso, l'uno e l'altro, sono riconducibili cronologicamente al gruppo di Labirinti che riportano alla stessa intestazione. Passiamo ora ad analizzarli “partitamente”». Qui Cinti, pur messa sulla buona strada da una serie di elementi da lei giustamente evidenziati, non ha inspiegabilmente voluto trarre più certe conclusioni sul testo che ha di fronte; lo considera anzi, già dal nome plurale («Labirinti»), composto da elementi distinti, accomunati cronologicamente a un gruppo di opere simili che avrebbero come unico elemento unificante la stessa intestazione. Non è chiarissimo cosa si intenda qui per «cronologicamente», data la tenace e ossessiva tendenza di Villa a cancellare qualsiasi traccia che permetta di ricostruire un pur minimo ordine temporale della sua attività, così come non è chiara l'idea di «intestazione», dato che alcuni dei testi da lei classificati come «Labirinti» ne sono privi. Altri elementi presenti avrebbero comunque potuto e dovuto metterla sull'avviso: il tipo di grafia e, soprattutto, il tema del «bue» che lei stessa rileva essere già presente nel *Labirinto* 25, ma che, scrive, semplicemente «riaffiora» nel *Labirinto* 26, continuando così a dare l'idea che si tratti di due testi disgiunti. La decisione di analizzarli «partitamente» porta così a perdere le connessioni fra di essi e la possibilità di un discorso unico e più organico sul labirinto in esame. Per inciso questo labirinto potrebbe essere interessante anche da un punto di vista cronologico. I fogli su cui sono stati scritti sono del *Jolly Hotel* di Messina. L'occasione, secondo anche la ricostruzione fatta da Aldo Tagliaferri con il quale ne ho discusso, dovrebbe essere la consegna del Premio Mondello avvenuta a Palermo nel 1990. In quella circostanza lo studioso accompagnò il poeta, successivamente i due andarono a Messina, alloggiando al *Jolly Hotel*. Poiché non si hanno altre notizie di Villa presente e nella città dello Stretto e in quell'hotel, avremmo allora un termine *post quem* sulla composizione di questo *Labirinto*, che risulterebbe essere, quindi, uno degli ultimi scritti dal poeta.

Caso quasi analogo quello dei *Labirinti* 27 e 28. A p. 474, con riferimento al secondo dei due, si legge che esso era «probabilmente scritto sull'altra metà dello stesso foglio» [*i.e.* del n° 27, n.d.a.]. Si tratta anche qui di una affermazione sorprendente, dato che l'autrice ha trascritto il segno di continuazione a fondo testo sul *recto* della carta. Averlo poi trascurato induce a ritenere che non sia stato effettuato un successivo e più accurato esame della grafia, della carta e della sua 'trasparenza', la quale ultima avrebbe permesso di riconoscere a grandi linee il tracciato della scrittura sulla facciata opposta corrispondente a quello del labirinto 28, che sarebbe quindi stato riconosciuto essere il *verso*, ovvero la continuazione del n. 27.

La tendenza a trattare separatamente testi in realtà unici disposti su più facciate diventa norma là dove il segno grafico di continuazione non è neppure presente, con conseguenze a volte fuorvianti. Nel *Labirinto* 22-23, ad esempio, la sequenza va invertita. Se si guarda infatti all'insieme dei

labirinti villiani finora noti, emerge con chiarezza che, con pochissime eccezioni, di cui discuteremo, i testi iniziano sempre con la parola *Labirinto* in funzione di titolo, scritto in genere in stampatello, qualsiasi sia la lingua o la forma utilizzata; il discorso vale per tutti i labirinti pubblicati da Tagliaferri, con esclusione dell'ultimo, che però pare più appartenere alla serie dei *Tarocchi* (egli stesso, dopo averlo esaminato su mia richiesta, esprime dubbi al riguardo e non esclude un errore in fase di stampa), e per quasi tutti quelli pubblicati da Cinti, con esclusione del n. 11 (titolo minuscolo ma sottolineato) e dei nn. 1-2, 8, 32, sui quali torneremo. Nel caso del *Labirinto* 22-23, la cui unicità pare fuori discussione osservando le fotografie, ci troveremmo dunque di fronte a un testo in cui il titolo in stampatello compare sulla seconda facciata del foglio e non sulla prima.

Sulla base dello stesso principio i *Labirinti* 15-16-17-18 potrebbero addirittura costituire un unico testo letto secondo l'ordine 17-18-15-16 o, forse, 17-18-16-15, con titolazione sul solo n. 17. L'esame delle due carte mostra innanzitutto che si tratta di due fogli tratti dallo stesso blocco, come è confermato dal tipo di carta e dal lembo semiarrotondato, in alto a destra nel n. 17, che si ritrova a sinistra nel n. 18, di nuovo a destra nel n. 15 e di nuovo a sinistra nel n. 16. Una ulteriore conferma viene poi dall'inchiostro utilizzato e soprattutto dal tratto sulla carta. Anche a livello 'tematico' e strutturale i due fogli si connettono. L'inizio del n. 17, sotto il titolo «UNIVERS LABYRINTH» recita: «Universus est labyrinthus / mundus obscurus / mundus intus lavatus labitur», cui nel n. 16 risponde: «universus sit labyrinthus mundus oclusus», dove emerge fra le due formule l'alternanza est/sit e quella obscurus + intus /occlusus. Il particolare non sfugge alla lettura di Cinti che infatti scrive: «Il *Labirinto* n. 17 riprende gli stessi elementi di fondo del n. 16, volgendone il postulato ipotetico in forma indicativa» (p. 404). Ma leggendo i testi in direzione opposta l'autrice non può che giungere a conclusioni ovviamente 'cambiate di segno'. Allo stesso modo, alla fine del n. 18 (p. 408), si legge: «simbolo rel. crist. / gerusalemme / da raggiungere / cammino del pellegrino»; queste righe, visibili in controluce anche partendo dal *recto* della carta, si ricollegano di nuovo al n. 16, dove la seconda metà della facciata reca scritto: «vita est labyrinthicum / iter /versus /ierusalem aut iter / abhierusolyma», anche in questo caso i richiami alla città santa e al corrispondente cammino/iter, fondati su una esplicita lettura 'cristiana' del simbolo labirintico, non paiono casuali, ma rimangono inascoltati. Ad ogni modo gli elementi citati sembrano condurre a una lettura dei fogli come un unico testo, il che, naturalmente, spiegherebbe anche perché il *Labirinto* 15-16 non presenti un proprio titolo ma, al più, nel n. 16, una ripresa 'in minore' del n. 17. Chiude la serie il *Labirinto* 19-20 nella quale l'evidenza di trovarsi di fronte a un unico supporto cartaceo scritto da entrambe le parti in un unico turno di tempo è ignorata o non contemplata da Cinti.

L'esame fin qui condotto conduce fatalmente a un'altra questione, già sfiorata a proposito dei testi nn. 22-23 e 17-18, ovvero i labirinti senza titolo. Se in quei casi si trattava di un errato ordinamento delle carte, diversa è la situazione per gli altri testi. Esaminiamo dapprima quelli catalogati come *Labirinti* 1-2. Essi non presentano alcun titolo perché in realtà non siamo di fronte ad alcun *Labirinto*. Si tratta infatti di un appunto prosastico vergato su due paginette, che espone un'ipotesi linguistico-etimologica del termine, senza alcuna pretesa 'poetica'. La conferma viene direttamente dalla già citata pubblicazione di Aldo Tagliaferri, dove l'autore, alle pp. 11-12, riporta quasi per intero proprio il testo che qui si fa corrispondere a *Labirinti* 1 e 2; lo studioso però, basandosi anche sulla grafia e linearità del documento, molto opportunamente vi individua non più che una «notazione». Il silenzio dell'autrice su tale differenza di vedute si può spiegare solo con il fatto che non abbia tenuto conto della pubblicazione del 2013.

Veniamo ai *Labirinti* 8 e 32. Se valgono le ipotesi e le osservazioni fin qui fatte, questi sarebbero gli unici due labirinti senza titolo fra tutti quelli esaminati. Aldo Tagliaferri mi ha però confermato che Emilio Villa dava sempre un titolo che specificava a quale tipologia appartenesse uno specifico testo (*Labirinto*, *Sibylla*, *Trou*, ecc.). Di fronte a tale affermazione la sola ipotesi possibile è allora che i labirinti 8 e 32 rappresentino ciascuno il *verso* di due labirinti di cui non possediamo il *recto*.

Saremmo, cioè, di fronte ad altri due labirinti incompleti. Addirittura, in questo caso, poiché non ne conosciamo l'*incipit*, sarà bene aggiungere un prudenziale “sempre che si tratti di labirinti”.

Una situazione del tutto differente riguarda infine il *Labirinto* n. 9, corrispondente al quinto della serie pubblicata da Tagliaferri. Questo labirinto, nel libro, appare completo perché non mostra il segno di continuazione del testo sulla facciata successiva. Così conferma anche la fotografia inviata da Gabriella Cinti. Se però si consulta la pubblicazione di Tagliaferri a p. 55, si vede con estrema chiarezza che lo stesso labirinto presenta un segno percentuale in basso a destra, indicante la continuazione sulla facciata successiva, cosa che puntualmente avviene a p. 56. In questo caso l'autrice è stata certamente tratta in inganno dalla scarsa qualità dell'immagine utilizzata, ma ciò conferma indirettamente anche il fatto che non ha consultato con attenzione l'edizione precedente. Quest'ultimo caso apre a sua volta altre non semplici questioni. È infatti possibile che, fra i rimanenti labirinti del volume cintiano, ve ne siano altri non completi a nostra insaputa, e che fra le fotografie possedute dall'autrice si trovino le parti mancanti. Ma qui si entra nel campo di ipotesi al momento inverificabili.

Ciò che fa difetto in questa pubblicazione è in definitiva un'indagine accurata a livello dei testi e delle immagini, tale da offrire un regesto esatto ed esaustivo dei labirinti di Emilio Villa effettivamente completi e attualmente disponibili; un'indagine compiuta sulla scorta di una chiara ed esplicita impostazione metodologica, dalla quale sia possibile evincere i criteri di scelta e di classificazione dei testi. Un'operazione mai tentata e sicuramente difficile, in assenza della quale si rischia però di incorrere in fraintendimenti o errori come quelli qui segnalati. Non è infatti chiaro, oltre a quanto già detto, come e perché Cinti ha numerato i labirinti in questo modo. Non sono specificati i criteri che l'hanno portata a includere 4 labirinti tratti dalla pubblicazione di Tagliaferri e a escludere gli altri. Non è delineata un'ipotesi di lettura dell'insieme dei testi né è motivata la loro suddivisione in tre sezioni di cui solo nella seconda si esplicita un qualche principio di costituzione; la terza sembrerebbe fondarsi su criteri dell'autrice forse troppo soggettivi («Labirinti poetici»), mentre la sezione di apertura, comprendente i primi 14 labirinti sembra più legata agli aspetti etimologico-linguistici e immaginari del termine. In una eventuale quanto necessaria e futura messa a punto si potrà poi avviare ad altri problemi, e cito ad esempio la revisione della bibliografia (due errate attribuzioni di traduzioni greche a Emilio Villa) o la mislettura del cosiddetto labirinto 1 (Tav. 1, *recto*, p. 234), se una adeguata motivazione ne giustificherà ancora la presenza, nel quale risulta cancellata la seconda metà dell'undicesima riga e l'intera riga seguente. Cinti ritiene illeggibile il tutto. Osservando le due righe con maggiore attenzione, si riesce tuttavia a ricostruire la parte restante che risulta essere: «(Asia, actual=/mente) di tipo Çatal Hüyük.», con riferimento all'insediamento neolitico, risalente al VII millennio a. C.

Due parole infine sull'analisi dei testi, così come è condotta al di là dei problemi di metodo evidenziati. Va detto innanzitutto che nel trattare l'argomento l'autrice diverge in maniera sostanziale dall'approccio di Tagliaferri. Se quest'ultimo aveva affrontato il tema del Labirinto come concetto e come una sorta di “primum mobile” sovrintendente l'intera costruzione poetico-concettuale dell'opera di Villa – di cui i Labirinti costituiscono uno degli aspetti, Cinti si sofferma maggiormente sulle analisi a carattere linguistico-etimologico di ciascuno, dando ampio spazio alle proprie competenze di grecista e latinista, richiamandosi alle lingue antiche frequentate dal poeta di Affori, cui si aggiungono continui ed eruditi *excursus* di ricostruzione mitologica. Ma a me pare che inseguire Villa sul terreno etimologico e linguistico o su quello mitologico nel tentativo di afferrare il senso del suo agire sia operazione rischiosa e forse vana, perché tende a scambiare come fine ciò che è solo un mezzo. L'uso delle lingue per Villa è funzionale a una personale ri-creazione del mondo, per cui egli usa il ‘suo’ greco, il ‘suo’ latino, il ‘suo’ accadico, o sumerico, o ebraico, così come crea una ‘sua’ mitologia quando si addentra nelle viscere della poesia. Più che le lingue Villa usa una ‘a-lingua’ densa e stratificata, volutamente instabile, nella consapevolezza di un indicibile che nessun segno potrà mai raggiungere. E lo stesso dicasi per l'etimologia forsennata che fagocita

e restituisce completamente disarticolata ma rispondente al suo tentativo di raggiungimento di un'origine che non esiste o non si dà. L'etimologia è, anzi, la scienza fallimentare che meglio si adatta all'operazione villiana. Per quanto infatti essa possa risalire indietro nei millenni, vi è un limite insuperabile, costituito proprio dalla scrittura o meglio dall'assenza della scrittura al di là di questi. E dico scrittura, non segno. Non è pertanto possibile, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze e della nostra tecnologia, ricostruire etimi a partire da una oralità perduta e ormai non più disponibile. Ma ciò che a livello scientifico può rappresentare un limite, nelle mani di Villa diventa una risorsa di straordinaria potenza creativa che egli sfrutta e adopera con consapevole senso dell'illimitato. Queste a me sembrano le linee su cui si muove la sua scrittura. Il resto è materiale di costruzione certamente importante, ma non in grado di esprimere la sua potenza se non plasmato da un 'demiurgo', non inteso in senso gnostico.

Qui si ferma la mia disamina del volume. Sento il dovere di scusarmi con l'autrice per non aver letto con maggior attenzione il suo lavoro al momento delle bozze; avrei potuto avvertirla delle incongruenze rilevate e forse – nonostante l'opera fosse ormai terminata e in fase di pubblicazione – sarebbe potuta intervenire, operando una dovuta e profonda revisione della seconda parte.

Rosario Vitale

Ilaria Crotti

Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista

Avellino

Edizioni Sinestesie

2021

ISBN 978-88-31925-71-6

Ottima idea quella di riunire in un volume della collana Biblioteca di Sinestesie i contributi di Ilaria Crotti dedicati a Italo Calvino, una delle figure letterarie che con le sue opere ha inciso maggiormente nel panorama italiano novecentesco. Il titolo del libro, articolato in otto capitoli, *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, traccia le coordinate entro le quali si muove il percorso interpretativo intrapreso nel corso degli anni dall'autrice, che in apertura inserisce un testo inedito: *Come accedere al laboratorio calviniano. Note introduttive*, propedeutico alla lettura degli altri sette, pubblicati tra il 2005 e il 2019, rivisti formalmente, talvolta riscritti e aggiornati nella bibliografia critica (p. 8).

Nel primo capitolo Crotti sottolinea che nella scrittura di Calvino interagiscono due campi semantici che ruotano attorno all'«ordine» e al «disordine», evidenti sia nell'articolo *Collezione di sabbia* («Corriere della sera», 25 giugno 1974, poi inserito nell'eponimo volume del 1984), sia nei testi che costituiscono *Palomar* (1983), specialmente ne *Il museo dei formaggi*, dove si «allegorizza un Mondo in cui, sommati e rifusi, coabitano l'enciclopedia, il museo e il dizionario» (p. 15). Scrive Calvino: «La formaggeria si presenta a Palomar come un'enciclopedia a un autodidatta [...]. Questo negozio è un museo: il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma. Questo negozio è un dizionario; la lingua è il sistema dei formaggi nel suo insieme» (*ibidem*).

Nel secondo capitolo (*Dalle parti di Pin*) Crotti opera un singolare parallelismo tra la sua giovanile e impressionistica lettura del primo romanzo calviniano, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), nel quale le vicende della resistenza partigiana sono narrate – tra il fiabesco e l'avventuroso – attraverso il punto di vista del bambino Pin, e la rilettura critica effettuata nella maturità, con un più consistente bagaglio culturale, che le ha permesso di individuare un alto tasso di letterarietà e l'influenza di autori italiani e stranieri, tra i quali annovera Ariosto, Nievo, Hemingway, Faulkner. Considerato che Calvino si è misurato con svariate forme di scrittura, il terzo capitolo (*Immagini e forme del paesaggio ligure*) verte su cinque interventi relativi alla regione dove Calvino è cresciuto: *Liguria magra e ossuta*; *Sanremo città dell'oro*; *Liguria*; *Savona: storia e natura*; *Il terzo lato è il mare (Genova, piazza Caricamento)*. I primi due sono stati stampati nella metà degli anni Quaranta; i restanti negli anni Settanta. Questi lavori dagli ampi riflessi autobiografici, che rivelano echi di Sbarbaro, Boine e dell'«amatissimo Montale» (p. 52), sono contraddistinti non solo dagli elementi paesaggistici, ma anche dalla «dimensione spazio-temporale del “dietro”», ovvero di ciò che pur non trovandosi «in primo piano sulla scena» (p. 40), riveste un ruolo fondamentale.

Nel quarto capitolo (*Il deserto attraversato: Calvino lettore di Dino Buzzati*), la studiosa focalizza l'attenzione sulla presenza di Buzzati nella produzione calviniana, precisamente sulle occorrenze in cui viene citato in maniera esplicita nelle lettere e nei saggi. Per la prima attestazione bisogna risalire ad una missiva datata Sanremo 1947, inviata da Calvino all'amico Marcello Venturi, nella quale si sottolinea la tecnica narrativa adottata dall'autore del *Deserto dei tartari* (1940), paragonandola a quella del narratore d'avventure Jack London, ricordato soprattutto per i racconti. Particolarmente interessante è lo scambio epistolare diretto, avvenuto nell'autunno 1959, in cui Calvino scrive a Buzzati in qualità di «promotore delle novità librarie Einaudi» (p. 63), la casa

editrice con la quale collaborava. Dopo aver ricordato le occasioni dei loro incontri e l'ammissione del giovane Calvino (classe 1923), che riconosce nel maturo Buzzati (classe 1906) «il merito di essergli stato maestro nella difficile arte della temporalità narrativa» (p. 62), Crotti si concentra sulle pagine saggistiche in cui Calvino, autore pure dell'articolo *Quel Deserto che ho attraversato anch'io* («la Repubblica», 1 novembre 1980), considera Buzzati un autorevole esponente del genere fantastico (p. 76), al quale Calvino non era affatto estraneo: basti menzionare la trilogia de *I nostri antenati* (1960), che comprende i romanzi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959).

Tenendo presente che la passione di Calvino per la mitologia si riverbera sulla sua produzione narrativa e saggistica, nel quinto capitolo (*Il mito come paradigma interpretativo*) Crotti esamina il romanzo *Il castello dei destini incrociati* (1973), in cui confluiscono figure, temi, personaggi, motivi, citazioni, che derivano «dalla mitologia classica, dall'epica antica e moderna, dalla tragedia, dalla novellistica, dalla fiaba, dal folklore e dall'agiografia» (p. 111). La lunga fedeltà di Calvino nei confronti del mito giunge a compimento nelle postume *Lezioni americane* (1988), nelle quali le istanze «autobiografiche, critiche, tematiche, interpretative, culturali e ideologiche» sono decifrate attraverso «un filtro, appunto mitologico, che contribuisce a riformularle» (p. 108). Si pensi al mito di Perseo, che appare in *Leggerezza*, la prima lezione: «L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati [...] si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo [...] in un'immagine catturata in uno specchio. Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo [...]. Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria [...] ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori» (cfr. Italo Calvino *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, «Oscar», 1993, pp. 8-9).

È appunto il mito, che Calvino definisce «la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là» (p. 103), a rappresentare il *trait d'union* con il sesto capitolo (*Aracne e/o Atena: per una metaforica duale del femminile*), in cui Crotti si sofferma sul mito di Aracne, narrato da Ovidio nel sesto libro delle *Metamorfosi*. Aracne era abilissima nell'arte della tessitura. Nonostante le umili origini, era diventata famosa in tutta la Lidia. Siccome si vantava di essere più brava della figlia di Giove e di non aver imparato quest'arte dalla dea, un giorno la stessa Pallade Atena le appare con le sembianze di una vecchia per consigliarle maggiore prudenza. La fanciulla risponde malamente e sfida la dea a competere con lei. Pallade Atena rivela la sua vera identità e accetta: la gara inizia. Il lavoro della fanciulla è talmente bello che Pallade Atena lo fa a pezzi. Umiliata e disperata Aracne si impicca, ma la dea ne ha compassione e decide di lasciarla in vita trasformandola in ragno. Così commenta Calvino nel suo splendido saggio *Gli indistinti confini* (1979): «La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei telai nella sfida può indicarci una possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura d'un arazzo di porpora multicolore [...] Nel grande campionario di miti che è l'intero poema [...] le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili» (cfr. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1994, pp. IX-X).

Nel settimo capitolo (*Il portacenere e la pattumiera: icone oggettuali del concavo nella narrativa novecentesca. Da Pirandello a Calvino*), con un'accurata esplorazione intertestuale, Crotti rileva le occorrenze di «alcune delle possibili epifanie che la morfologia del cavo/infossato ha proiettato nel romanzo del primo Novecento» (p. 161), contenute, ad esempio, ne *L'esclusa* (1901) e ne *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello, nonché ne *Il podere* (1921) di Tozzi, dove il paesaggio è

recepito attraverso «l'immaginario spaziotemporale dell'incavato» (p. 152). Successivamente l'autrice sposta il *focus* sulla calviniana *La poubelle agréée* («Paragone», 1977), in cui l'atto di gettare l'immondizia, o meglio, di svuotare il secchio della spazzatura (p. 166), è vissuto dal soggetto narrante come «contratto» e come «rito». In questo racconto coesistono due tipologie di secchi di rifiuti: «uno ricolmo di spazzatura della cucina, l'altro di materiali che riconducono alla scrittura» (p. 184). Nell'ultimo capitolo (*Il piacere del disordine, la vaghezza dell'ordine*) si ripercorre la riflessione di Calvino relativa al campo semantico del «vago», con riferimento al rapporto dialettico tra «vaghezza» e «opposizione», «indeterminatezza» ed «esattezza», che campeggia in varie opere, tra le quali il racconto autobiografico *La strada di San Giovanni* (1962) e *Marcovaldo, ovvero Le stagioni in città* (1963). Dopo aver chiarito che *Esattezza*, la terza delle *Lezioni americane*, costituisce un vero e proprio laboratorio semantico in cui, grazie anche all'insegnamento del più volte nominato Leopardi (*Zibaldone* e *Canti*), «i sinonimi non cessano di misurarsi con i contrari, mentre le figure del parallelismo interagiscono con quelle improntate a divergenza e opposizione» (p. 203), Crotti riporta le parole rivolte da Calvino al pubblico d'oltreoceano, nelle quali rivendica orgogliosamente le potenzialità dell'italiano, «l'unica lingua [...] in cui “vago” significa anche grazioso, attraente» (*ibidem*).

Una vivace dialettica antinomica pervade dunque l'intera produzione letteraria di Italo Calvino, nella quale la dimensione sensoriale (cfr. Ulla Musarra-Schrøder, *Italo Calvino. Tra i cinque sensi*, Firenze, Cesati, 2010) si accorda con i suoi vasti interessi culturali, che spaziano dall'antropologia al folclore, dalle scienze matematiche, fisiche e astronomiche alla fotografia, dalla fumettistica alla psicanalisi *tout court*. Un autore sulle cui opere molto si è scritto e tanto si scriverà ancora.

Giulia Marziali

Lorenzo Graziani
Che cos'è la fiction

Roma

Carocci editore

2021

ISBN 978-88-290-1107-0

Il volume di Lorenzo Graziani, pubblicato nella collana «Bussole» di Carocci, è un valido strumento per indagare il significato attribuito alla categoria concettuale di finzione narrativa e per analizzare le interpretazioni sulla distanza che intercorre tra reale, immaginario e menzogna, distinguendo enunciati finzionali, fattuali e controfattuali.

Lo studioso elabora un'interessante ricognizione analitica delle più importanti teorie sull'origine e sull'essenza della creazione romanzesca, coniugando il versante metodologico e tematico con quello estetico e narratologico. Oltre all'analisi del genere, della struttura e dell'ambientazione che può avere un romanzo, il saggio compie un'accurata disamina della figura del lettore e delle sue reazioni psicologiche. Per quanto appunto concerne la compartecipazione emotiva nei riguardi di una rappresentazione fittizia, le prime pagine del volume rimandano a due casi esemplari: *Anna Karenina* di Lev Tolstoj e *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Graziani si sofferma sulle celebri protagoniste, Anna ed Emma e sulle loro vicende, immaginarie e tuttavia suscettibili di un'effettiva immedesimazione da parte del fruitore. Graziani propone di riesaminare il cosiddetto paradosso della *fiction*, che induce sentimenti reali per entità inesistenti, come invece non avviene fuori di essa: «quando si prova un'emozione per qualcosa, si ritiene che quel qualcosa esista; nel momento in cui si comprende che non c'è nulla, anche l'emozione svanisce» (p. 31). Non avviene così nell'ambito della finzione, dove la consapevolezza dell'irrealtà romanzesca non rappresenta un limite al coinvolgimento empatico.

Il ragionamento è stato sviluppato dal filosofo Colin Radford, con la formulazione dei tre differenti enunciati che corrispondono alle posizioni contraddittorie che si possono assumere: «(1) Proviamo emozioni per entità finzionali che riconosciamo come tali. (2) Per provare emozioni per qualcosa occorre credere che quel qualcosa esista. (3) Sappiamo che le entità finzionali non esistono» (p. 32). In merito alla soluzione paradossale di accettare l'idea di un lettore propenso ad abbandonarsi in modo irrazionale ai romanzi di immaginazione, Lorenzo Graziani ripercorre alcuni tentativi novecenteschi di risolvere l'antinomia, modificando o negando parte degli enunciati. Si va dalla proposta ben più antica di una momentanea sospensione dell'incredulità, che contesta la veridicità della terza formulazione, alla teoria finzionalista, sostenuta in particolare da Kendall Walton, per la quale il romanzo simula la realtà empirica suscitando percezioni e sensazioni analoghe a quelle reali e rimanendo, secondo molti, fuori della dimensione estetica. Infine si può puntare sulla realtà del coinvolgimento emotivo nei confronti di entità immaginarie e rinviare all'ontologia della *fiction*. Su quest'ultimo aspetto si incentra la seconda parte del volume, nella quale l'aspetto ontologico si aggiunge a quello linguistico e metodologico, con particolare attenzione alle caratteristiche dei mondi reali, possibili e immaginari. Graziani riprende il noto pensiero di Leibniz, per il quale esistono più mondi possibili legati all'intelletto divino, impegnato non a creare ma a individuare le numerose realtà eventuali che interagiscono con un unico vero mondo empirico. In linea con la dottrina leibniziana, anche David Lewis, esponente della filosofia analitica del secondo Novecento, fonda la sua teoria sull'esistenza di mondi possibili isolati nello spazio-tempo e posti a caso, i quali però, a differenza di quelli delineati dal pensatore tedesco, sono veri e reali. Si tratta di una tesi che ha l'obiettivo di spiegare i concetti modali, la cui origine risiederebbe nelle entità alternative.

Secondo il realismo modale di Lewis, «il mondo di cui facciamo parte non è che uno di una immensa pluralità di mondi concreti, abitati da individui altrettanto concreti [...] che per qualche motivo, si assomigliano abbastanza da essere considerati controparti l'uno dell'altro» (p. 67).

Guardando invece all'epoca contemporanea, il percorso critico tracciato da Graziani rinvia alla tesi del relativismo concettuale, per la quale ogni insieme coerente è costituito da affermazioni vere, ciascuna associata a un contesto particolare, e rappresenta un determinato microcosmo o struttura di riferimento. Si tratta di questioni complesse riguardanti la natura del legame tra possibilità e finzione, un rapporto di non contrapposizione dal momento che un «mondo finzionale è sempre un mondo possibile, ammobiliato prelevando ampio materiale dal mondo attuale» (p. 79).

Le pagine finali del volume sono dedicate allo studio della narratologia, in essa distinguendo nettamente l'approccio per così dire classico e quello nuovo. Il primo, affermatosi negli anni Sessanta e Settanta, mette in evidenza il primato della fabula, ovvero la sequenza logica e diacronica delle vicende del racconto, a discapito dell'intreccio, inteso come la dislocazione degli eventi finalizzata al conseguimento della *suspense*. Il secondo al contrario è mosso dalla volontà di osservare gli effetti delle strutture narrative sul lettore e di illustrare le molteplici realtà prodotte da opere letterarie. Nell'approfondire tale ambito di indagine, Graziani insiste sulle ricerche cognitive degli ultimi anni intorno al controfattuale, una nozione decisiva per comprendere l'intrinseca natura della *fiction*. Per controfattuale si intende «una versione alternativa del mondo costruita modificando un certo elemento di quella che si suppone essere la successione reale degli eventi» (p. 87) e incoraggiando la visualizzazione e la simulazione di realtà possibili, cioè l'immaginazione. Il lettore sarebbe così spinto a uscire da stesso per immergersi nella narrazione, spostandosi liberamente tra i piani del racconto in quanto proiezioni mentali degli stessi personaggi che ruotano attorno al mondo fattuale evocato dal narratore.

Oltre al processo di immersione o *recentering*, secondo la denominazione adottata dalla studiosa Marie-Laure Ryan, è opportuno fare riferimento alla transfinzionalità, la condizione che si verifica quando un ecosistema letterario viene sviluppato da più autori e alla quale è specificamente dedicata una monografia di Richard Saint-Gelais. Tra i numerosi esempi annoverati, *Game of Thrones* di George R. R. Martin rappresenta senza dubbio un caso significativo: i romanzi, caratterizzati da un evidente fascino tematico, hanno dato vita a un vasto universo di prodotti culturali differenti, dalla serie televisiva ai *videogames*, determinando un'espansione del microcosmo originario.

Lorenzo Graziani si sofferma su un'interessante classificazione che mette in luce le diverse relazioni tra mondi di invenzione e mondi narrativi, i quali non sempre coincidono: «gli eventi narrati possono essere verificati nel mondo attuale [...] gli eventi narrati sono possibili nel mondo attuale [...] gli eventi narrati sono impossibili nel mondo attuale» (p. 101). Se nel primo caso la narrazione crea *ex novo* una realtà inventata e nel secondo la descrive, l'ultima eventualità appare invece più complesso, poiché tra i mondi impossibili è bene distinguere le realtà che comprendono al proprio interno entità diverse da quelle prefigurate dall'opinione comune, ma possibili secondo la logica classica, da quelle invece effettivamente impossibili in quanto si presentano come intimamente contraddittorie.

Agnese Macori

Stefano Lazzarin, Pierluigi Pellini

Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica nelle poetiche dell'Ottocento

Introduzione di Simona Micali

Roma

Editoriale Artemide

2021

ISBN 978-88-7575-408-2

Il titolo del libro colpisce per un evidente e quasi provocatorio parallelismo antitetico (*Il vero inverosimile e il fantastico verosimile*), che indica immediatamente al lettore qual è il tema dei due saggi («complementari e non giustapposti» secondo Micali) che costituiscono il volume: il nesso appunto tra vero e verosimile. La questione teorica chiamata in causa è chiaramente inesauribile, e non a caso è stata più volte oggetto di analisi nel corso della storia letteraria: per questo motivo Lazzarin e Pellini delimitano il loro campo d'indagine al diciannovesimo secolo, e specificamente al romanzo realista e al racconto fantastico, generi per i quali la dialettica vero/verosimile è cruciale.

L'insistenza sulla periodizzazione e sulla scelta del genere non è oziosa, in quanto, per citare ancora l'introduzione teorica di Micali, «il verosimile non è una qualità intrinseca del racconto verificabile di per sé [...] bensì una componente identificabile e misurabile solo collocando il racconto in un preciso contesto – in un periodo storico-culturale, in una tradizione letteraria, in un'estetica del racconto, in un sistema dei generi letterari» (p. 11). Da questa prospettiva lo studio della teoria e della prassi del verosimile letterario nell'Ottocento è doppiamente significativo, in quanto permette l'indagine del rapporto tra dato di realtà e parola letteraria, nel passaggio (mai lineare né unidirezionale) dal realismo al naturalismo (e verismo) fino al modernismo.

Il saggio di Pellini (*Il vero inverosimile. Per lo studio di un topos della poetica realista, da Balzac a Pirandello*) svolge una riflessione che può essere racchiusa idealmente tra due estremi simbolici: prende le mosse dalla dichiarazione di stretta osservanza aristotelica di Boileau, secondo cui «Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable / le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable» (p. 23), per giungere – all'estremo opposto – a quelle «assurdità che non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere» (p. 77), con cui Pirandello, nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* (1922), intendeva lasciarsi alle spalle e chiudere le lunghe e alterne vicissitudini ottocentesche della rappresentazione letteraria del vero inverosimile.

Proprio perché i passaggi d'epoca e di poetica non avvengono mai da un giorno all'altro, ma procedono in maniera «lenta, contraddittoria e graduale» (p. 59), Pellini avverte l'esigenza di recuperare dettagli, sfumature e aporie nelle dichiarazioni di poetica e nelle opere degli autori su cui si basa il suo ragionamento: Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, accomunati da un non risolto rapporto tra l'universale (dunque il verosimile aristotelico) e il particolare.

Come si è detto, il diavolo si nasconde nei dettagli: e dunque anche Balzac, che si presenta come uno «storico» fedele al «vero», cela in realtà un rapporto molto più problematico con la nozione di verosimile. Quello di Balzac, in fondo, è un «verosimile moderno», attento alle motivazioni psicosociali che danno veste di universalità a eventi altrimenti casuali.

Il passaggio risolutivo, nella ricostruzione proposta da Pellini, avviene più avanti: «con Flaubert e poi con il naturalismo (e il verismo), con la scelta esibita dell'ordinaria *medietas*, della banalità quotidiana, sembra imporsi un nuovo regime di verosimiglianza» (p. 45).

Ma è proprio sulle eccezioni alla regola della verosimiglianza, a cui Flaubert, Zola e Maupassant sembrano attenersi rigorosamente, che Pellini si sofferma, per aggiungere un tassello alla sua

ventennale battaglia a favore delle periodizzazioni di lunga durata. In particolare sono due le «macroscopiche infrazioni al principio di verosimiglianza» evidenziate da Pellini nella produzione degli autori da lui presi in esame: il finale della *Joie de vivre* di Zola e quello di *Honorine* di Balzac. Si tratta di due conclusioni drammatiche, inconciliabili con i principi di verosimiglianza, irrazionali: in parole più semplici «inverosimili». I due finali, infatti, vengono interpretati da Pellini come un «atto di accusa contro la violenza possessiva della bontà» (p. 67): un'accusa che a quell'altezza cronologica poteva essere espressa solo in maniera paradossale, ossia attraverso la rappresentazione di un atto immotivato e dunque non verosimile. In questo modo la rappresentazione letteraria apre per la prima volta le porte all'assurdità insondabili e inspiegabili (se non appellandosi a motivazioni private e profonde), aprendo di fatto la strada al modernismo.

Ma non è questo l'unico argomento che Pellini porta a favore della sua idea secondo cui nel naturalismo siano da ricercare i prodromi del modernismo europeo. In *Du roman* Maupassant afferma che i realisti sono in realtà degli illusionisti, e che quello tra parola scritta e referente è solo un legame puramente illusorio. Inoltre, nota sempre Maupassant, l'insistenza naturalista sulle percezioni sensoriali dei personaggi a cui è demandata la visione del mondo può essere considerata una forma di relativismo prospettico, che indebolisce la pretesa di oggettività che sarebbe alla base della scrittura romanzesca. E proprio queste osservazioni offrono il destro a Pellini per dimostrare una volta di più come due capisaldi del modernismo europeo (assurdità e relativismo) siano già presenti nel pieno e più classico Ottocento. Non stupisce, allora, che il passo successivo sia quello che porta a Pirandello, e alla sua polemica contro il principio di verosimiglianza.

Meno mosso è il saggio di Lazzarin (*Il fantastico verosimile. Per lo studio di un topos della poetica del racconto fantastico, da Hoffmann a Montague Rhodes James*), che segue in maniera rigorosa e sistematica la storia delle teorie sul fantastico letterario. Si concentra dunque non sui testi letterari, ma piuttosto sulle dichiarazioni di poetica offerte da sette scrittori di racconti fantastici (dichiarazioni che – è superfluo specificarlo – si riflettono nei testi). Il punto di partenza di Lazzarin è il saggio di Bonifazi (*Il verosimile fantastico*), la cui idea fondamentale è che «al pari del racconto realistico, il racconto fantastico è governato dalla regola aristotelica del verosimile» (p. 82). Proprio il fatto che il fantastico sia un genere ad alto tasso di codificazione implica un'autocoscienza molto elevata che si traduce in un ampio *corpus* di riflessioni critiche, tutte riconducibili alla medesima questione: «Come si fa a narrare cose che escono dal senso comune [...] secondo il paradigma della realtà più comunemente ammesso in una certa epoca?» (p. 85). Il saggio mostra come alcuni dei più importanti scrittori fantastici dell'Ottocento abbiano tentato di rispondere a questa domanda. Le riflessioni teoriche di Hoffman, Scott, Gautier, Poe, Merimée, H. James e M.R. James (i sette autori presi in esame nel saggio) tradiscono una convergenza su tre assunti di base della poetica fantastica: la necessità di verosimiglianza, le regole di costruzione del soprannaturale, e la coerenza strutturale. Punto di partenza nella ricognizione delle poetiche sul fantastico è Hoffman, di cui Lazzarin rifiuta l'immagine tramandata dalla vulgata, preferendo quella di un autore estremamente rigoroso: nel saggio si insiste in più occasioni sulla sua idea di arte come calcolata intenzione fondata su una struttura chiara e ordinata e, soprattutto, su un uso cauto del soprannaturale. Mentre l'aspetto più interessante della teorizzazione sul fantastico di Walter Scott è l'identificazione di un punto di rottura (coincidente con l'età dei lumi), dopo il quale la *croyance* dei lettori si è indebolita, lasciando spazio ad uno scetticismo che è possibile aggirare solo attenendosi a una rigida cautela nell'uso del soprannaturale. Hoffman ritorna poi nelle teorizzazioni di Gautier, dove viene salutato come il narratore capace di «dare le apparenze di realtà alle creazioni più inverosimili» (p. 106). Ed è proprio a Gautier che si deve la distinzione tra *merveilleux* e *fantastique*, dove il secondo non è altro che il primo calato nel quotidiano, o, per dirla in termini aristotelici, in un universo verosimile. Eccentriche nel quadro proposto da Lazzarin, fino a questo punto estremamente coerente e lineare, sono le considerazioni critiche espresse da Poe nella sua *Letter to B*. Lo scrittore statunitense, infatti, rinnega la verosimiglianza intesa in senso strettamente aristotelico per teorizzare una

verosimiglianza basata sulle coincidenze, sulla stranezza e sulla *perverse*ness, ovvero «la disposizione dello spirito umano [...] che sola può render conto di quegli atti e comportamenti umani i quali rimarrebbero, altrimenti, senza spiegazione» (p. 118). Queste considerazioni sulla *perverse*ness non sono altro che una diversa formulazione delle conclusioni del saggio di Pellini, e forse si sarebbe potuto insistere maggiormente su questa convergenza: nella seconda metà dell'Ottocento sia i romanzieri naturalisti che gli scrittori di racconti fantastici iniziano ad avvertire la necessità di rappresentare azioni immotivate e irrazionali, venendo meno ai due principi aristotelici di necessità e verosimiglianza.

Il saggio di Lazzarin prosegue portando ulteriori esempi di dichiarazioni poetiche imperniate sulla nozione di verosimile: Merimée, che sostiene l'importanza non solo di un'ambientazione realistica, ma soprattutto dell'introduzione lenta e graduale dell'elemento sovrannaturale; e H. James, che insiste sull'importanza della dimensione soggettiva e psicologica, arrivando ad affermare che il fantastico non è interessante di per sé, bensì «nella coscienza umana che lo capta e registra, che lo amplifica e interpreta» (p. 130). L'ultimo autore su cui Lazzarin si sofferma è M.R. James, meno noto del suo quasi omonimo, eccentrico sia per la sua collocazione cronologica (scrive quasi solo nel Novecento), che per il suo rifiuto a mettere per iscritto le regole compositive sottese ai suoi racconti, salvo poi disseminare tra i suoi scritti teorie e riflessioni sul fantastico. Sarà sufficiente notare che M.R. James, all'opposto di Scott, preferisce ambientare i racconti fantastici in un'epoca sufficientemente vicina al lettore, in modo che questi vi si possa immedesimare, ed essere dunque più sensibile all'effetto del perturbante.

Antonio D'Ambrosio

Alberto Magnelli, Aldo Palazzeschi

Carteggio. 1914-1971

A cura di Ilaria Macera

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2021

ISBN 9788893595018

È il 24 luglio 1970 quando il pittore Alberto Magnelli, «felice», si congratula con il poeta Aldo Palazzeschi per aver «accettato di fare quel nuovo bel libro», «te ed io insieme», «due amici, e due fiorentini» (p. 103): è *La passeggiata*, che uscirà nel maggio 1971 per la M'arte Edizioni in 155 esemplari numerati, e riprodurrà le poesie di Palazzeschi *La passeggiata*, *Le acqueforti*, *Rue de Buci*, accompagnate dalle litografie di Magnelli *La passeggiata* e *Rue de Buci* insieme alla riproduzione del ritratto del poeta datato 1928, che lo ritrae in piedi, un libro in mano, un drappaggio purpureo sullo sfondo. A far incontrare i due non è certo il progetto dell'editore Luigi Majno, cui si riconosca comunque il merito di aver sempre favorito la collaborazione tra artisti e poeti: ripercorrendo la bibliografia palazzeschiana ci si imbatte infatti in quella raccolta di «pensieri, divagazioni, osservazioni, fantasie, [...] edite e inedite, appartenenti alla prima gioventù» che è *Scherzi di gioventù*, abbellita nella sua prima edizione (1956) proprio dallo stesso ritratto del Magnelli. Ma l'origine dell'amicizia tra poeta e pittore risale almeno agli inizi del Novecento, suggellata da un singolare episodio che Palazzeschi racconta in *Alla conquista di noi stessi*, testo appositamente scritto per *La passeggiata*: marzo 1914, in via Tornabuoni a Firenze, sbrigare le ultime faccende prima di raggiungere in treno gli amici Papini e Soffici a Parigi, Aldo incontra per caso Alberto, che decide di partire con lui. Nella prima decade di maggio Alberto è già di ritorno in Italia e il 9 da Firenze scrive all'amico ancora in terra francese (lo sarà almeno fino al 17) per dargli notizie. È il primo tassello del loro carteggio, ora pubblicato con precisione e dovizia di riferimenti da Ilaria Macera, che firma anche l'introduzione, utilissima a contestualizzare quello che si rivelerà un fecondo percorso intrecciato di arte e poesia.

Un carteggio quantitativamente sbilanciato: scorrendo l'indice delle lettere (pp. 127-131) è facile accorgersi che su 88 missive totali, redatte tra il 1914 e il 1971, ben 79 sono di Magnelli (gli originali sono conservati nel Fondo Palazzeschi del Centro Studi a lui dedicato presso l'Università di Firenze), solo 9 firmate da Palazzeschi (custodite nel Fondo Magnelli presso gli eredi a Parigi), caratterialmente «pigro nel prendere – in ogni maniera e per qualsiasi ragione – la penna in mano» (p. 30). «Lacunosa, più volte allentata, ma mai recisa» (p. VII), la corrispondenza ricostruisce in parallelo le biografie dei due interlocutori, già piuttosto vicini prima del 1914 (tralasciando la comune identità orgogliosamente fiorentina e che, forse, il nome di Alberto è stato addirittura ispirato da quello del padre di Aldo, dato il forte legame tra le famiglie, proprietarie di due negozi di abbigliamento a via Calzaiuoli). Entrambi dichiarano una formazione intellettuale da autodidatta, esordiscono nel primo decennio del Novecento, dalla fine del 1912 frequentano il caffè delle Giubbe Rosse, vivono la magica atmosfera *bohémienne* e culturalmente feconda della *Belle Époque* parigina nei *cafés La Rotonde* e *La Closerie des Lilas*, dove incontrano Apollinaire, Jacob, Léger. Entrambi, inoltre, intellettualmente autonomi, di sicuro affascinati dai principali movimenti artistici del secolo, che mai però possono vantarli come esponenti principali: «eravamo così isolati [...] nessuno si occupava di noi né spiritualmente né materialmente», confessa Magnelli (p. 96). Il caso più vistoso riguarda il Futurismo: per Magnelli «ha rappresentato l'“impulso decisivo” alla carriera pittorica, assorbe le innovazioni formali dell'avanguardia ma le rielabora piegandole alla propria

visione artistica, non entrando mai a pieno nel movimento, di cui non poteva condividere [...] la tendenza dogmatica» (p. XII); Palazzeschi inizialmente aderisce all'Avanguardia, ma già nel 1914 se ne distacca, e probabilmente ha discusso del suo malcontento con l'amico a Parigi se già nella prima missiva questi vorrebbe indagare sull'«effetto che ha fatto [a Papini] il suo telegramma», che segna la definitiva rottura con Marinetti (p. 3).

Il successivo scoppio della guerra è motivo di angoscia e preoccupazione: «sono stato fuori per distrarmi, la guerra mi à ucciso moralmente. [...] Che cosa non sarà ritardato a questo mondo se non la finiscono!» (p. 10); «nessuno, assicurati, à sofferto quanto me. Io non ho avuto che una cosa: la forza per soffrire tanto» (p. 41), lamenta Palazzeschi, strenuo difensore della neutralità, che per ironia della sorte nel 1916 riceve la chiamata di leva, nonostante nel 1907 fosse stato dichiarato inabile alla vita militare; a differenza di Magnelli che dopo varie visite militari per nevralgia nervosa viene dispensato dall'arruolamento, impossibilitato quindi a condividere l'esperienza bellica con gli altri della sua generazione, «esposto per sempre al sospetto di essere un imboscato, un vigliacco, relegato tra i “loschi individui mancanti di un'anima”, che dovrebbero “seppellirsi sotto il cumulo dei rimorsi”» (p. XXVI), in balia della depressione che lo priva della vena creativa (ma al 1915 risalgono le celebri *Peintures*).

Per contro, il dopoguerra è stagione prolifica. Magnelli ripensa il suo lavoro sulla falsa riga del ritorno all'ordine, viaggia nel senese alla riscoperta della pittura rinascimentale: «I problemi pittorici che mi sono prefisso, assillano, certe giornate arrivo alla sera addirittura più pittura che carne! [...] Se posso realizzare ogni parte di quello che mi prevedo, spero mostrarti a suo tempo qualcosa un po' qualcosa» (pp. 44-45). Da questa esperienza matura il realismo immaginario. Anche Palazzeschi avvia una nuova fase della sua produzione, tutta narrativa, che si apre con *Due imperi... mancati* del 1920, che lascia spaesato Magnelli, fedele lettore dell'opera dell'amico: «Mi sono riletto il tuo ultimo libro, e più lo leggo e più aumenta l'impressione che era già giusta al suo principio. Certamente non sono sazio, né accontentato della tua penna. Il tuo io, radicato come poesia essenziale mi sforza ad aspettare quel che vorrei con ancora più gioia di quella riservata apertamente nell'attuale tuo mezzo espressivo sotto forma di “Due imperi...”» (p. 49). Al culmine di questo periodo *Sorelle Materassi* (1934), che stimola di molto la curiosità di Magnelli: «non vorrei chiedertelo: ma se me lo manderai mi farai un grande piacere; Voglio molto leggerlo questo tuo romanzo» (p. 69).

Proprio il 1934 è l'anno che chiude la prima fase della corrispondenza, che riprenderà solo nel 1949. Non si hanno notizie dunque del periodo bellico, momento delicato per la vita di entrambi: Magnelli si trasferisce a La Ferrage, nel plan-de-Grasse, Francia meridionale (ma dalla fine degli anni Cinquanta sarà a Meudon, a sud di Parigi), dove costituisce una sorta di circolo intellettuale con la compagna Susi Gerson, Hans Arp, Sonia e Robert Delaunay, unica consolazione di fronte alla catastrofe; Palazzeschi, invece, dopo la morte dei genitori e la vendita dei suoi possedimenti fiorentini, nel 1941 si sposta definitivamente a Roma. È sempre Magnelli a riallacciare i rapporti, con l'immane *leitmotiv* della poca solerzia con cui Palazzeschi è solito dare sue notizie. Tra gli avvenimenti degni di nota di questa seconda parte del carteggio è l'incontro con Murilo Mendes, che il pittore conosce già negli anni Cinquanta: «è una persona deliziosa: un grande poeta, e il poeta più grande del Brasile. È finissimo, di una grande intelligenza e sensibilità [...]. È uno scrittore come raramente se ne può incontrare; un grande amatore e intenditore d'arte ed un vero critico d'arte come dovrebbero o vorrebbero essere tutti. [...] anche lui è un indipendente inveterato, ed un credente di grande qualità» (p. 85). Mendes arriva a Roma nel 1957 in missione culturale, vi si trasferirà poco dopo, ottenuta la cattedra di letteratura brasiliana all'università, e sotto gli auspici di Magnelli, incontra Palazzeschi, che non tarderà a dedicargli la poesia *A Murilo Mendes*.

L'ultimo incontro tra poeta e pittore avviene nel 1963, a Parigi. Subito dopo Magnelli parte per Firenze, dove inaugura una mostra tenutasi a Palazzo Strozzi dal 10 giugno al 6 luglio. La critica è molto favorevole e lo stesso Palazzeschi gli scrive una «lunga e cara lettera» di complimenti: «è

stato un pensiero che m'è arrivato per l'inaugurazione; e che la tua lettera mi ha ribadito ritrovando [...] il caro e vecchio (come me, *helas!*) amico della nostra prima giornata fiorentina» (p. 90). Ma per la preparazione del catalogo si rammarica che l'amico non abbia partecipato nemmeno con uno scritto: «Come avrei tenuto vi fosse anche – almeno – un piccolo testo tuo! Peccato! Te lo domandai; ma poi la vita te lo fece dimenticare. Ma lo farai però per le prossime retrospettive: ci tengo in maniera assoluta. So che me lo farai» (p. 91). La richiesta di un testo “commemorativo” della loro amicizia rimarrà inascoltata (con l'unica eccezione del già ricordato *Alla conquista di noi stessi*), sebbene reiterata in più occasioni: «Ti avrò chiesto anche, giustamente per questa nostra lunga e bella amicizia, se tu potessi fare un piccolo – anche – testo sulla nostra vita comune a Firenze in quegli anni prima della guerra del 14 [...]. Tu lo sai: un po' la tua... pigrizia, però ti frena. Purtroppo, tu sei un amico fedele, e sai come certe cose arrivino a fare quel grande piacere sì vivo. Non mi rimane dunque che attendere da te questa cara e più che cara testimonianza sulla mia arte di allora piena d'entusiasmo» (p. 98).

Chiudono il dialogo le congratulazioni di Magnelli a Palazzeschi «per i grandi onori che *gli* ha fatto l'Italia» (p. 105), l'assegnazione, cioè, della Penna d'oro 1966 dalla Presidenza del Consiglio dei ministri. Felicitazioni che confermano fino all'ultimo quella stima reciproca che non avevano mai smesso di nutrire l'uno per l'altro.

Sara Gregori

Manuela Manfredini

L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti

Bologna

Il Mulino

2020

ISBN 9788815291691

Una domanda che oggi occupa non poche pagine dedicate alla letteratura, e che già Sanguineti si era posto nel 1987, riguarda la «missione del critico», a cui, secondo l'autore ligure, non restava che farsi dimissionario «decostruttore di storia *tout court*», con un monito che vale ancora adesso per insistere sulla necessaria corrispondenza tra teoria e prassi. Il critico, come prescriveva la seconda *Tesi* di Walter Benjamin, deve prendere un posto nella storia. Se capita, allora, che alcuni percorsi ermeneutici restino saldamente impressi per lucidità d'analisi, sarà bene rilevare che spesso questi sono strutturati in organiche costruzioni dal valore sia politico sia letterario e, in molti casi, sono riconoscibili in quanto sviluppati nel segno della fiducia verso le orme dei «cattivi maestri immortali», per usare l'epiteto che Gian Pietro Lucini riserva ai suoi capisaldi letterari. Vale la pena ora fornire qualche nome esemplare: Fausto Curi ha studiato e poi fatto propria la lezione di Edoardo Sanguineti dedicando intense riflessioni critiche all'«antigrazioso» Gian Pietro Lucini, così come, con atteggiamento interpretativo insieme metodico e concreto, Marco Berisso ha dedicato accurate pagine sia all'autore lariano sia al genovese (si ricorda qui il suo impegno nel progetto *AMARGINE* dove i materiali sanguinetiani occupano grande spazio, e di cui si legge nel XXI numero di «Sinestesia»).

Della medesima fattura si può definire anche l'appassionato lavoro di Manuela Manfredini che, distribuito negli anni con perizia e finezza d'analisi, sembra creare un ideale percorso tra Sanguineti e il suo Lucini, che tiene sulle spalle il nostro Novecento, secondo un giudizio emblematicamente condensato nella formula «primo dei moderni» posta in apertura della tanto discussa antologia *Poesia italiana del Novecento* (p. XXXIX).

Proporre *L'aspra disarmonia*, dove il discorso ponderato è talvolta strategicamente incardinato su punti nodali e significative ripetizioni, in occasione del decennale della morte di Sanguineti significa dare spazio ai «residui», nel senso di Benjamin, ovvero a «quel che resta di un inattuale», per citare il titolo di un recente convegno sanguinetiano curato da Gennaro Carillo. Si effettua così un'operazione di fiducia verso la possibilità di agire sul mondo in senso rivoluzionario, sin dalla pratica della critica letteraria.

L'inserto originale costituito dalla trascrizione del testo di una lezione pisana tenuta da Sanguineti, in precedenza raccolta negli *Atti del corso di orientamento di Cortona 1996*, impone di partire dalla coda: *Autoanalisi in versi* conserva il discorso colloquiale dell'occasione universitaria e permette di leggere l'autocommento di una selezione poetica disposta sul lungo periodo. Infatti, dei cinque testi incastonati tra aneddoti e appunti il poeta dà le spiegazioni sulle congiunture di composizione e sull'intenzione autoriale, a partire dalla notte del faticoso 31 dicembre 1950, fino al *Corollario 24* del 1995, dove compaiono le maggiori firme degli oroscopi dei giornali di Bogotà e dintorni. Necessaria e non più trascurabile appendice, *Autoanalisi* richiama alla mente i punti attorno ai quali si sviluppa il lavoro sanguinetiano: l'insostituibile valore del compositore come artefice, mai arrendevole al soggettivismo liso, eppure unico agente capace di immettere nel mondo «qualche cosa che, se non l'avesse fatta lui non sarebbe stata fatta» (p. 253); l'importanza del fatto – il celebre «piccolo fatto vero» di *Postkarten 49* – affidato agli artifici mnemotecnici della poesia e

rimodulato metricamente dall'autore, quasi affetto da sintomi della *couvade* (p. 255) con un fine lontano dall'armonia dei risultati; la dialettica unità tra ideologia e linguaggio – binomio che è «titolo del libro a me più caro», secondo Sanguineti – da cui deriva l'idea che «nessun testo è innocente» (p. 256).

Entro questi tre nuclei Manfredini sceglie di intessere il discorso sopra Sanguineti, diviso, nel libro, in altrettante parti, forse non per caso se si pensa al valore cabalistico dei numeri per l'autore: *L'intellettuale, il critico, l'ideologo* è il titolo della prima sezione, seguita da *Il poeta*, dove si trova una bella nota sull'ormai indispensabile commento affiancato da Erminio Risso al testo di *Laborintus*, già oggetto di attenzione da parte, tra gli altri, di Niva Lorenzini nel suo *Laboratorio della poesia*. A Manfredini si deve riconoscere il merito di aver scoperto in *Laborintus* 27, tra le sezioni più ostiche anche per il lettore accorto, un prelievo da Leon Battista Alberti che permette di aggiungere una tessera densa di implicazioni interpretative all'enigmatica opera e di avvalorare la tesi di Curi, secondo il quale i materiali inseriti in *Laborintus* sono per lo più «relitti di una cultura» (*Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modelli della modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 2013, p. 189). L'indagine sulle prove poetiche di Sanguineti si sofferma, poi, sulle poesie politiche extravaganti degli anni Sessanta, fino a quelle di propaganda – da *Primo Maggio a Vota comunista* fino a *Cavatina abbastanza intellettuale* – volte alla persuasione del destinatario e diverse da quelle politiche e di critica sociale in quanto mostrano un'esplicita indicazione di voto da apporre una volta entrati nell'urna elettorale: in *Corollario 48* si invoca il «coeletto» a collaborare «per pietà / di questo nostro bordellesco paese berluscatto [...]» (p. 110). La terza parte, infine, è dedicata a *I romanzi, le traduzioni, i giornali*.

Nella prima sezione è un bel ritratto «zodiacalmente allegorico» (p. 13) che apre sulle città care a Sanguineti e segue in un lucido percorso l'avventura dell'intellettuale, partendo dalla carriera universitaria, ricostruita con documenti originariamente conservati nell'Archivio storico dell'Università di Torino, fino alle riflessioni teoriche in continua ricerca di una praticabile azione sulla realtà. È proprio nel rapporto osmotico tra letteratura ed esperienza che si gioca gran parte del messaggio dell'*Aspra disarmonia*. Per avere anche solo una prova testuale di questo assunto basterebbe leggere l'analisi della «ricetta della poesia» *Postkarten 49* (p. 73): originata in risposta all'inchiesta anceschiana su «Il verri», tra il 1975 e il gennaio 1976, parte determinante della creazione di questa originale dichiarazione poetica si deve all'accusa di megalomania rivolta dagli autori del *Pubblico della poesia*, e anche al dibattito tra Alberto Asor Rosa e Gian Carlo Ferretti intorno alla separatezza del lavoro culturale rispetto alla società e alla politica. Da buon materialista storico, Sanguineti sorvegliò attento la polemica e in un articolo sull'«Unità», *Sotto il cielo delle categorie*, rispose che il lavoro dell'intellettuale è primariamente un comportamento, e sociale e politico. Nella poesia cozzano il modello antiletterario del testo regolativo d'ambito culinario, che porta con sé il ricco repertorio lessicale della gastronomia, e il richiamo a Marx, Gramsci e Brecht (come a dire: ogni fatto, apparentemente privo di ideologia, è portatore di una visione del mondo, anche se, è chiaro, sono le avanzate strumentazioni retorico-stilistiche, messe in evidenza da Manfredini con scrupolosa cura in tutto il libro, a rimodulare gli «ingredienti» in senso comunicativo, memorabile ed efficace).

Il ruolo dell'intellettuale organico, a cui Sanguineti tendeva, emerge anche dal dibattito con Nanni Balestrini, unico membro del Gruppo 63 con il quale l'autore mantenne sempre un dialogo che in parte è descritto in un capitolo politico del volume. Nella *Premessa a L'Opera di Pechino*, «libro necessario» (p. 39) per dare nuova funzione morale alla carta stampata, secondo Giangiacomo Feltrinelli, le posizioni dei due sul concetto di mediazione borghese si frangono in visioni inconciliabili: mentre Sanguineti crede nella possibilità della rivoluzione attraverso l'impegno politico nel contesto istituzionale, Balestrini, eversivo e operativo, progetta la distruzione del vecchio apparato borghese, in contrapposizione ai partiti, attuando il salto rivoluzionario su un terreno extraparlamentare e in conflitto con lo Stato. Gettando un ponte verso il capitolo dedicato

alle poesie di propaganda, si vede come l'impegno di Sanguineti, pur mutato per posizione politica, è sempre mediato dalla strategia persuasiva verso il lettore con cui si crea una sorta di alleanza contro i personaggi politici e mediatici che minacciavano «la serva Italia forzitalienata» (p. 133). Una pur minima e conclusiva enunciazione sembra necessaria per dare conto dell'intensa attività di Sanguineti in campo lessicografico e lessicologico: per risarcire l'autore della mancata attenzione da parte della disciplina verso le sue molteplici invenzioni linguistiche, Manfredini propone l'inserimento di «berluscato» nei dizionari, dal momento che, per semplicità d'impiego, potrebbe aspirare a «divenire» – gramscianamente – «testimonianza linguistica di un momento ideologico» (p. 246). A effettuare uno spoglio dell'opera completa si troverebbero laboriose trasformazioni e neoformazioni, ma è sulle retrodatazioni di parole italiane e straniere, «buzzer» e «sexy-show» tra le altre, che insiste Manfredini, con l'invito ulteriore a pensare l'utilità di un intero glossario sanguinetiano. L'intenso laboratorio di creazione della lingua costituisce un campo degli studi su Sanguineti ancora disponibile alla scoperta, dove agire per recuperare il potere dello choc della parola.

Come l'*ouroboros* laborintico il discorso torna sul recupero dei residui apparentemente inerti, sulle possibilità del critico di compiere un'azione sociale e farsi, secondo la lezione di Sanguineti, «critico culturale». Entro queste coordinate si può definire il lavoro di Manfredini, che costruisce il suo mosaico su tessere ben cucite e salde – «coattate e insite e ammarginate», direbbe Leon Battista Alberti –, con uno sguardo al dato reale ineludibile, sia sul piano delle cose sia su quello delle parole.

Roberta Passaghe

Alessandro Marongiu

Scrittori sardi nel terzo millennio. Saggi, recensioni e articoli 2007-2017

Milano – Udine

Mimesis

2017

ISBN 9788857541129

Che il contenuto di un'opera sia di indubbia rilevanza ma che non possa essere l'unica materia di trattazione quando se ne scrive, è quanto emerge, per iniziare, dai lavori di Alessandro Marongiu. Il critico sassarese unisce all'attenzione dedicata a trama e temi di un testo l'accurata disamina dei suoi aspetti formali, della sua architettura e del panorama in cui si inserisce, e ha inoltre il pregio di saper ricorrere a uno stile personale quasi immediatamente riconoscibile ma non affettato. Si lascia apprezzare di questo autore la meticolosa ricerca di formule espressive sempre nuove, ma chi legge potrà trarre vantaggio dalla compresenza di rigore metodologico e di inventiva con cui, di volta in volta, sono costruiti gli interventi.

Riferendoci a *Scrittori sardi nel terzo millennio. Saggi, recensioni e articoli 2007-2017*, appare forse scontato dire che è nelle declinazioni della sardità che si esplicherà il *trait d'union* dei pezzi raccolti, ma pensando che questo sia l'unico soggetto si prenderebbe un abbaglio. Si rimarrebbe pure delusi se si fraintendesse lo scopo di questo volume e vi si cercasse «il profilo di una fantomatica “nouvelle vague” isolana unitaria», che a detta di Marongiu non solo non esiste ma è più verosimilmente la trovata di «fantasiosi addetti al marketing o di qualcuno (un sardo, evidentemente) in vena di autoesaltazione». E non è nemmeno la «letteratura sarda» *tout court* a essere chiamata in causa: in introduzione viene avanzato un doveroso distinguo. Le letterature sarde sono «due», nettamente separate. La prima lascia pochi dubbi di categorizzazione e, ricordato che questa realtà «c'è anche chi la nega», è quella in lingua sarda. La seconda, stando a quanto propone il libro, è in lingua italiana e vi confluiscono opere in cui la Sardegna non è, eventualmente, una mera ambientazione, ma piuttosto la «causa e origine prima [che ne segna] in maniera univoca l'essenza». Si tornerà a brevissimo su questi punti, ma si capisce subito che né nell'una né nell'altra rientra tutto ciò che dall'isola, semplicemente, arriva.

Per intanto, se ci si concentra sul titolo, si nota che «l'accento è posto sul sostantivo “scrittori” e sull'aggettivo “sardi”», a sottolineare che, se la provenienza geografica non è sufficiente a garantire l'appartenenza a una precisa identità letteraria – e in «dieci anni di militanza critica» non sono stati rintracciati i presupposti «formali e contenutistici unitari» per parlare di un *corpus* omogeneo –, ogni autore farà storia a sé e bisognerà cercare altrove il *quid* che di questa seconda letteratura sarda comproui l'esistenza. Lo studioso, allora, scioglie la questione suggerendo come «elemento fondativo [della] proposta» il ragionare «solo in termini di “opere”», unico luogo in cui rintracciare «per una caratteristica o per l'altra, o per più caratteristiche al medesimo tempo» un'inconfondibile sardità. Un esempio: su Sergio Atzeni (Capoterra, 1952 – Carloforte, 1995) non sono mancati l'interesse da parte della critica locale e nazionale e, complice la prematura scomparsa, gli elogi spesso poco equilibrati che ne hanno voluto fare, non senza fraintendimenti filologici importanti, un modello per innumerevoli epigoni isolani. Sul valore di Atzeni non si discute; le perplessità nascono semmai dalla tendenza a designarlo come diretto propulsore di quello che i più audaci chiamano addirittura «rinascimento sardo».

Le problematiche che ne scaturiscono non sono di poco conto; per scegliere quella contingente, un rischio concreto si correrebbe nello stabilire *a priori* che tutto, nell'autore, costituisce letteratura sarda. Così non è, sostiene Marongiu. Per riprenderne le parole, se la specificità linguistica di *Bellas*

mariposas «potrebbe essere cambiata con quella di un'altra città senza stravolgerne la natura profonda di racconto metropolitano», lo stesso non può essere detto di *Passavamo sulla terra leggeri*, opera le cui radici sono saldamente affondate nella dimensione Sardegna: nessuno dei suoi elementi può essere cambiato senza che se ne intacchi profondamente la forza generatrice. È esattamente sotto questa egida che l'idea di una letteratura sarda seconda individua la sua ragion d'essere; e si badi bene che i testi selezionati rappresentano una varietà di temi, caratterizzazioni dei personaggi, stili e ambizioni (soddisfatte o meno e a ragione o torto), a riprova che non è l'appiattimento su un unico motivo a fare da collante. In *Scrittori sardi nel terzo millennio* è più che assodato il merito di decostruire argomenti poco consistenti e di sicura remunerazione in termini mediatici, di ridimensionare grotteschi slanci di autoesaltazione patri, e di restituire a chi legge una buona, se non ottima, occasione per ragionare su composite forme di letterarietà, in alcuni casi ingiustamente poco note, e scoprire quindi un bacino di sicura qualità cui attingere per future letture.

Roberta Passaghe

Luigi Matt

Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante

Milano

Meltemi

2021

ISBN 9788855195003

L'ultimo lavoro di Luigi Matt è un perfetto esempio di come si supera la prova del tempo. Posto che un asettico inventario di fatti formali non è da confondersi con un'attenta ricognizione dei fenomeni stilistici, per chi persegue un'idea di critica lontana da esibizionismi impressionistici non esiste metodologia di analisi che prescindenda dalla centralità del testo, con buona pace di chi nei confronti di tale *modus operandi* muove accuse, considerandolo un arido strutturalismo linguistico. Nelle riflessioni che aprono *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante* si insiste sull'inconsistenza di interventi, o interi volumi, che facciano dell'ineffabilità del gusto il perno delle considerazioni avanzate. Oltre che esempi di «come non fare critica letteraria», sono casi di evidente narcisismo, da cui peraltro possono spesso emergere sostanziali fraintendimenti dei testi commentati. Al netto dell'effetto grottesco che può suscitare, il difetto di un saggismo estetizzante sta nella messa in scena di un cosiddetto dialogo tra sordi: mentre le strutturate analisi testuali possono essere «soppesate ed eventualmente contraddette», è difficile fare altrettanto davanti a manifestazioni marcate di belletterismo. I mezzi della stilistica non garantiscono certo una totale oggettività ma agevolano quantomeno uno dei numerosi compiti della disciplina: dischiudere di un'opera i significati altrimenti nascosti e facilitare per chi legge una fruizione più piena.

È quello che succede nella sezione *Letture*, che mette insieme interventi sparsi pubblicati nell'arco di più di dieci anni. Abbandonata qualunque ambizione – irrealistica date le decine di migliaia di titoli che escono ogni anno – di tracciare un profilo generale della narrativa contemporanea, viene offerta una mappatura composita e parziale sia di generi e stili nelle multiformi declinazioni, sia di autori di valore, a maggior ragione se esordienti, che meritano riconoscimenti e visibilità più estesi. A tal proposito, non manca l'elogio verso «l'impegno di parecchi piccoli editori indipendenti, che tentano di costruire cataloghi dotati di precise identità, e danno spazio a forme di scrittura non convenzionale». A garantire un'omogeneità di fondo alla citata mappatura, intervengono il corredo di *specimina* e citazioni puntuali, nonché le mirate ricostruzioni del contesto, grazie a cui un contributo quale *Otto vincitori del Premio Strega*, uscito ormai nel 2009, è di assoluta comprensibilità se pure lo si appropria per la prima volta anni dopo la sua pubblicazione. In maniera analoga sono impostati gli altri pezzi raccolti nel libro, che sono di sicura utilità per chi vuole indagare le potenzialità della lingua nelle sue innumerevoli espressioni e saggiarne gli esiti nei molteplici impieghi letterari. Saper distinguere, ad esempio, un ricorso intenzionale alla medietà da una banale sciatteria non è marginale nella ricezione consapevole di un romanzo, ma è ciò che permette di intercettare la restituzione di un potenziale universo.

Il lavoro del critico è determinante nel portare alla luce questi aspetti che rischiano di passare in secondo piano in favore di temi e contenuti, che, per quanto nobili o apprezzabili, non hanno consistenza se non sono accompagnati da uno stile confacente. Sono proprio le schedature sistematiche, che danno un riscontro immediato rispetto a quanto si sostiene, a garantire credibilità nel presente, e sopravvivenza nel futuro, a un articolo di critica militante. Senza la dovuta perizia il rischio di sfociare nel qualunquismo acquista immediata concretezza, come dimostra la ciclicità con cui tornano alla ribalta polemiche qui prontamente superate. Certi pseudoconcetti «non smettono di essere privi di fondamento solo perché vengono ripetuti all'infinito». Si scardinano così fallaci

idealizzazioni del passato (accompagnate non di rado dalla «infamante accusa di giovanilismo»), querimonie sull'assenza, oggi, di una vera letteratura impegnata, sull'appiattimento dei generi e degli stili, o teorie che vorrebbero l'esistenza di un'unica produzione femminile e altre aberranti generalizzazioni.

Nel leggere in successione pezzi che coprono un così ampio arco temporale, originariamente erano slegati tra loro e non avevano una vocazione unitaria, è inevitabile che si abbia a tratti una vaga sensazione di *déjà-vu*. Ma tenuto conto di quanto finora evidenziato, e che «l'unica cosa che i critici non devono fare è smettere di resistere», non si può che capire perché l'autore, «con la fiducia che qualsiasi contributo anche minimo alla causa della razionalità e della bellezza è in sé non inutile», ritorni su alcune precisazioni. A riprova, poi, che si può essere dettagliati e precisi senza scadere nell'illeggibilità o, peggio, in velleità estetizzanti, la prosa di Matt si distingue per un linguaggio ricco, vario, e per il misurato ricorso a un'ironia né scontata né gratuita; in aggiunta, i richiami mai enfatici alle infinite possibilità della letteratura sanciscono l'assoluta godibilità della trattazione e ne fanno una sicura occasione di conoscenza per chi su questa materia abbia voglia di sentire dei «discorsi intelligenti». Tenendo comunque a mente che non emerge nessuna pretesa di tale tipo, non si farebbe un errore se si pensasse a *Narratori italiani del Duemila* come a un *vademecum* di critica stilistica.

Paolo Cerutti

Giacomo Micheletti

Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo

Firenze

Franco Cesati Editore

2021

ISBN 9788876678646

Celati '70, come indica il titolo, è incentrato sulla prima fase della produzione narrativa di Gianni Celati. Più specificamente il volume di Giacomo Micheletti si concentra su *Comiche* (1971), *Le avventure di Guizzard* (1973), *La banda dei sospiri* (1976) e *Lunario del paradiso* (1978), tutti romanzi caratterizzati «dalla messinscena sperimentale di una voce narrante ipertrofica» (p. 12). Il punto di partenza e allo stesso tempo la bussola che guida l'indagine di Micheletti è la coscienza della «robusta, triplice vocazione di saggista, traduttore e narratore sperimentale» (p. 11) di Celati, un dato che, come viene dimostrato nel volume, è necessario tenere sempre presente per ricostruire e comprendere la genesi e i caratteri delle opere narrative celatiane degli anni Settanta. All'esigenza di tenere unite le tre dimensioni è da ricondurre il costante riferimento ai testi saggistici di Celati, tanto quelli critici quanto quelli relativi alla traduzione: l'accorto montaggio delle citazioni, guidato dal discorso critico che con queste si confronta e interagisce, costruisce un percorso interpretativo coerente e solido. Le riflessioni teoriche di Celati, insomma, puntellano e sorreggono i rilievi interpretativi sulle sue opere letterarie.

«Quattro romanzi, quattro voci monologanti», recita la quarta di copertina del volume. A questi romanzi e a queste voci sono dedicati quattro capitoli del libro, preceduti da un *Preludio sanguinetiano* volto a mostrare l'influenza della Neoavanguardia sul primo Celati. Un'influenza che è ben documentata dalle prime riflessioni teoriche del giovane scrittore (spicca la recensione agli atti del convegno sul *Romanzo sperimentale* del '65), ma che si osserva anche nelle coeve sperimentazioni letterarie. Modello fondamentale, in questa fase, è *Capriccio italiano* (1963) di Sanguineti, – «il libro che più mi ha orientato all'inizio degli anni Sessanta» – da cui Celati mutua soprattutto l'adozione di un punto di vista e di un linguaggio regressivo. Proprio nella *regressione* a un «linguaggio vergine» Micheletti individua «il vero cardine teorico» (p. 22) della ricerca di Celati a quell'altezza cronologica, uno strumento che permette di portare al centro dell'opera le «latenze della società» (p. 24) imbrigliate dal romanzo moderno. Questo movimento regressivo alla ricerca di un linguaggio vergine si traduce nell'emergere della *fabulazione*, ossia una «proliferazione verbale incontrollata» (Gianni Celati, *Finzioni occidentali*, p. 34), che mira a provocare nel lettore «come effetto ultimo, un'abreazione liberatoria» (p. 25).

Celati trova un condensato di questi elementi in Céline, di cui nel 1970 traduce, insieme a Lino Gabellone, *Colloqui con il professor Y* e sui cui medita nel saggio del 1971 *La scrittura come maschera*. Qui Celati propone appunto una concezione di scrittura «come forma di regressione a una fabulazione *underground*» (p. 33). Si chiarisce così nella sua intrezza il sottotitolo dello studio: *regressione, fabulazione e infine maschere del sottosuolo*, locuzione che identifica quei personaggi, quelle voci – i protagonisti dei primi quattro romanzi – provenienti da una dimensione *altra*, sotterranea.

Da queste premesse teoriche prende avvio l'analisi delle opere che incrocia la prospettiva linguistica e

stilistica a quella storico-culturale, a quella intertestuale.

Di *Comiche* viene messo in evidenza il linguaggio esplosivo, il cui obiettivo è «stravolgere la superficie della scrittura in quanto luogo del controllo, della repressione» (p. 38). La saturazione linguistica tendente al *pastiche*, di cui viene anche proposta una rappresentativa tassonomia, si pone come un equivalente verbale della *bagarre* cinematografica – e in questo è visibile il debito del romanzo nei confronti della comicità *slapstick*, a cui, tra l'altro, deve il suo titolo. Tuttavia, come mostra Micheletti, lo sperimentalismo di *Comiche* non si capisce senza fare riferimento a Céline, di cui Celati traduce, in quegli anni, *Il Ponte di Londra*. La lingua del romanzo celineano è una lingua del sottosuolo, frutto di una regressione, così come è ugualmente del «sottosuolo» quella di Otero Aloysio, la delirante maschera monologante di *Comiche*. È attraverso questo movimento, di cui è segno esteriore l'adozione di una prospettiva altra – quella della malattia mentale –, che si arriva alla «fabulazione modellata sul terrore persecutorio della vittima» (p. 52), centro ideologico del romanzo.

Il capitolo successivo si intitola *Guizzardi, o della nenia*, con riferimento alla melodia della lingua adottata nel romanzo (*Le avventure di Guizzardi*), ispirata all'idioletto materno. Anche qui viene documentata la rete di influenze che concorrono alle sue forme e ai suoi motivi – non tanto Céline quanto *Pinocchio* e Beckett in questo caso – per identificare poi la specificità del romanzo e la sua efficacia nella lingua comica messa a punto dall'autore, una «stralingua» abnorme, un «guazzabuglio lessicale di neologismi, regionalismi e “spezzoni malintesi e deformati di linguaggi ‘nobili’”» (p. 73). Una maschera diversa invece è quella adottata da Celati nella *Banda dei sospiri*, a cui Micheletti dedica il quarto capitolo. Il romanzo, al netto degli elementi di continuità ben evidenziati nello studio, «si distingue dai precedenti per una decisiva chiarificazione linguistica, alla quale pertiene la stessa prospettiva di un narratore non più schizoide o emarginato, bensì semplicemente bambino» (p. 81) chiamato Garibaldi. L'opera si presenta come un repertorio di scene di vita familiare «sul crinale tra i ricordi dello stesso “Zani” [soprannome di Celati] [...] e un afflato immaginativo ancora una volta debitore, come per il *Guizzardi*, del *Pinocchio* collodiano e delle sue atmosfere» (p. 79). Micheletti accosta, supportato da un giudizio di Celati stesso, *La banda dei sospiri* ad *Amarcord* di Federico Fellini: per l'ambientazione affine (Ferrara per Celati, Rimini per Fellini); per l'intrecciarsi di memoria e fantasia; infine, soprattutto per la centralità delle pulsioni sessuali dei giovani maschi verso il sesso femminile. Non è questa l'unica fonte cinematografica attiva nella costruzione del testo: se nelle prove precedenti agiva soprattutto il modello della *slapstick comedy*, nella *Banda dei sospiri* l'influenza più notevole è quella del grande cinema di genere e del suo immaginario popolare. Muovendosi invece al di là dei temi si può riconoscere nel terzo romanzo una «trama di commenti metanarrativi e digressioni» (p. 91), messa a punto dalle didascalie di Garibaldi, che è affine ai modi dei poeti canterini.

Il quinto e ultimo capitolo dello studio si apre su un sintetico affresco dell'ambiente culturale bolognese degli anni Settanta, carico di fermenti e utopie che troveranno nel Dams il luogo di incubazione adatto. Celati ricopre qui, dal 1973, la cattedra di letteratura angloamericana ed è in questo contesto che nasce, come emanazione dalle sue lezioni, il volume collettivo *Alice disambientata* (1978). La scrittura di *Lunario del paradiso*, opera su cui si concentra il resto della trattazione, è parallela all'assemblaggio di *Alice*. *Lunario del Paradiso* è una sorta di fiaba autobiografica, una trasfigurazione, fiabesca appunto, di un reale soggiorno giovanile di Celati in Germania. Il suo alter ego libresco, Giovanni, si pone per certi aspetti in continuità con i personaggi delle opere precedenti: si muove infatti «in una cornice di radicale “disambientamento”» (p. 99) che fa da corrispettivo alle alterità di Aloysio, Guizzardi e Garibaldi; ciononostante «l'esplicita caratura autobiografica del personaggio non può non distinguere nettamente la qualità della sua fabulazione da quella delle

precedenti maschere celatiane» (p. 100). Anche nel caso di questo romanzo è un modello extraletterario a operare sulla partitura: il free jazz con il suo ritmo sincopato (anche se il magistero di Céline non viene meno, con il «manifestarsi di una voce narrante che, in grazia dei ricorrenti scorci sul presente dell'autore 'in carne e ossa', costantemente tende a imporsi sugli stessi fatti narrati»; p. 108). Su questa ultima metamorfosi della maschera comica si chiude lo studio, dopo aver affrontato quel «vero punto di svolta della ricerca celatiana» (p. 11) che è il *Lunario del paradiso*. L'opera successiva, la raccolta di racconti *Narratori delle pianure*, del 1985, segnerà uno stacco dalle forme e dai modi degli anni Settanta, il cui spirito Celati «forse meglio di chiunque altro ha incarnato» (p. 112).

Carlo Placeo

Salvatore Silvano Nigro
Una spia tra le righe
Introduzione di Matteo Palumbo
Palermo
Sellerio
2021
ISBN 978-88-389-4201-3

L'oggetto della raccolta di saggi *Una spia tra le righe* di Salvatore Silvano Nigro, pubblicata per Sellerio nel 2021, viene presentata sull'abbrivo delle varie versioni narrative della beffa ordita da Filippo Brunelleschi, poi diventata la spicciolata *Il grasso legnaiuolo*: «La letteratura si è fatta realtà. Per tornare a essere letteratura». Il rapporto tra vita e letteratura non è però affrontato secondo l'impostazione che attraversa la cultura italiana da De Sanctis in avanti: a Nigro interessa il vicendevole travaso dell'una nell'altra. In questo rapporto che può procedere dalla vita, trasporci in letteratura e viceversa, la figura del segretario guida il lettore nella «simulazione epistolare» di Bandello, che traghetta i costumi di corte nelle novelle; si ritrova nei personaggi caricaturali del contadino letterato Alessio di Maggiano e dell'erudito Don Ferrante dei *Promessi sposi*, oppure nelle parti dedicate all'epistolografia come pratica del leggere l'ipocrisia dei segni di riverenza, fino ai consigli della *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto. Come nel romanzo barocco, «si comunica per equivoci. La trasmissione dei messaggi è disturbata. La verità emerge quando può e dove può», ed è quindi compito del critico tentare di rintracciare la vita cifrata dalla letteratura, come fa Camillo Baldi esercitandosi sulle lettere e sulla figura del segretario spagnolo Perez nel terzo saggio della seconda sezione, che non a caso dà il titolo alla raccolta. Spiare tra le righe non è però la ricerca di una verità, quanto l'indicazione di una postura che il critico assume innanzi alla letteratura.

Il simbolo dell'orologio, la figura dello specchio, i frequenti richiami alla geometria e all'architettura, inducono a considerare che per il critico l'ordito della vita e della letteratura sia uno spazio da cartografare. Questi riferimenti possono essere indicativi di un metodo, se si tiene in conto che ricorrono ventitré volte nei trentun saggi della raccolta; quindici, se si escludono le ripetizioni all'interno degli stessi saggi, scritti in un arco cronologico di diciassette anni (2003-2020). L'orologio è il simbolo che riproduce l'imprevedibilità della vita, perché «nello sconquassato orologio della storia, non esiste un'ora esatta», ed è al contempo l'artificiosa costruzione che si proietta nella deformante architettura dello «specchio grafico», la pagina, dove si crea «l'illusione geometrico-spaziale». Il critico, allora, è incaricato di rintracciare l'«astratta geometria delle coincidenze e dei richiami». E le geometrie rintracciate da Nigro si creano anzitutto tra vita e letteratura, come avviene nel saggio dedicato a Elvira Mancuso, dove il mancato incontro con Capuana è il preambolo al rovesciamento del machismo siciliano in *Annuzza e la maestrina*. Oppure il carabiniere Candida, grazie al rifacimento di *Questa mafia*, è all'origine della ricorrenza (ammessa dall'autore) nell'immaginario sciasciano della figura dell'investigatore. Ancora, le geometrie tra vita e letteratura sono all'origine del rapporto tra la cronaca e il romanzo in *La verità sul caso Motta* di Soldati e nell'opera di Consolo. Ma geometrico è anche il rapporto organico che la letteratura intrattiene con altre forme artistiche, come l'incontro tra musica, cinema e pittura in Soldati; tra le illustrazioni di Gonin e i *Promessi sposi* di Manzoni, concepite come un unico testo; nel dialogo tra testo e peritesto delle copertine sciasciane e soldatiane. Dalle geometrie che si creano tra generi, forme, soglie testuali e biografia risulta una mappatura: una geografia dell'immaginario letterario. E sono esercizi sulla geografia dell'immaginario il saggio dedicato al monte San

Calogero di Consolo, in *Nottetempo*, imparentato con l'Etna di Bembo, che diventa il Mongibello di padre Bartoli; quello dedicato alla trilogia fantastica di Camilleri, dove al paese di Vigàta inventato dallo scrittore si sovrappone un «atlante non autorizzato» di sirene e ninfe: la tradizione omerica e le metamorfosi di Ovidio.

A questo geometrico, manganelliano esercizio critico, corrisponde il rifiuto di una prospettiva storicistica, perché «la mistificazione operata dalla storiografia» è anch'essa una forma di impostura, come nel *Consiglio d'Egitto* di Sciascia: ne risulta uno spazio che Andrea Cortellessa ha definito a proposito di Manganelli «trans-storico» e che si ritrova parimenti nella concezione spaziale della letteratura di Nigro. Oltre alla geometria, Nigro condivide con Manganelli l'attenzione per il Barocco, inteso come gioco di specchi che produce la falsificazione della letteratura; una falsificazione che, ribadiamo, inizia nella vita: «barocco è il mondo» scriveva Gadda. Ma se per Manganelli la letteratura è falsificazione, la critica è una menzogna al quadrato e la recensione una menzogna al cubo, Nigro ne rovescia la logica, citando Calvino: «un falso, in quanto mistificazione di una mistificazione, equivale a una verità al quadrato». Per Nigro la critica conserva un valore, perché è un esercizio condotto con quella muscettiana, ironica e volubile consapevolezza che condivide con la letteratura l'equivoco e la ritrattazione e ne sfrutta le potenzialità, intendendola come campo di tensioni dove il critico può esercitare ancora una funzione orientativa. Non mancano infatti i riferimenti al Manzoni critico del Seicento controriformistico, nella *Colonna infame*; la difesa dell'emancipazione femminile, sottesa alla presentazione di Elvira Mancuso; il rapporto tra l'impegno civile di Sciascia e la sua attività editoriale presso la Sellerio; il linguaggio «civilmente allarmato» della cronaca giornalistica di Consolo. La natura equivoca e polimorfa della letteratura diventa quindi materia di impegno, ma anche di ironia, come strumento per tutelarne la complessità e al contempo disinnescare un'idea di valore oramai distante dall'orizzonte contemporaneo. Vengono in mente, in proposito, le parole che Vitaliano Brancati nel 1937 scrisse rispondendo al padre, che gli rimproverava di dedicarsi ad argomenti frivoli: «Chi non usa il riso diventerà egli soggetto di riso».

Diego Ghisleni

Francesco Ottonello

Pasolini traduttore di Eschilo. "L'Orestiade". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca

München

GRIN Verlag

2018

ISBN 978-3668830639

Pasolini traduttore di Eschilo. "L'Orestiade". Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca è una monografia pubblicata in Germania nel 2018, derivante da un lavoro di ricerca di tesi presso l'Università di Freiburg, sotto la supervisione di Patrizia Mureddu, ordinaria di Letteratura Greca a Cagliari.

Il saggio di Ottonello si focalizza su *L'Orestiade* di Eschilo, tradotta da Pier Paolo Pasolini nel 1960 e recentemente ripubblicata a cura di Massimo Fusillo (Milano, Garzanti, 2020). Il suo lavoro prende in considerazione vari contributi critici, in particolar modo due appena ripubblicati, a riprova dell'interesse fortemente attuale su Pasolini traduttore dei classici, specie nell'anno del centenario. Essi sono la riedizione del saggio *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* (Carocci, 2022, I ed. 1996) di Massimo Fusillo e l'articolo di Federico Condello *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi tra fatti e leggende*, edito nel 2012 («Semicerchio», XLVII/2, pp. 8-17) e parzialmente ripubblicato dal blog di «Visioni del tragico» (19 gennaio 2021).

Pasolini traduttore di Eschilo è strutturato in due parti ben definite e distinte. Nella prima, più breve e con funzione propedeutica, l'autore restituisce un utile e aggiornato quadro complessivo dei problemi traduttivi, con una focalizzazione su aspetti specifici legati alla traduzione del teatro greco; la seconda parte, più specifica e articolata, si concentra sull'*Orestiade* resa da Pasolini; *in primis* considerando le condizioni storico-sociali dell'operazione pasoliniana, *in secundis* compiendo un'analisi filologicamente attenta e comparativa della resa traduttiva, con un *focus* sul momento culminante della trilogia eschilea: le *Eumenidi*.

Proprio la versione di questa terza tragedia dell'*Orestiade* conserva per Ottonello un valore esemplare dell'approccio pasoliniano alla traduzione: sono molti ed evidenti, qui, i passi che dal greco antico all'italiano vengono riattualizzati, spesso in maniera originale e innovativa (basti pensare a ὡς λόγος τις reso con «come dice la storia sacra»). Inoltre, è sottolineato come il poeta dovesse sentirsi particolarmente vicino emotivamente alla tragedia delle *Eumenidi* per via della sua intensa carica politica, apicale nella messinscena della processione finale. La razionalizzazione delle vendicative Erinni con il mutamento in Eumenidi, attraverso l'intervento di Atena, e la conseguente istituzione del primo tribunale della storia simboleggerebbero, per Pasolini, una sintesi utopica tra una cultura più spontanea e pre-razionale, basata su impulsi violenti e barbarici, e una nuova società razionale, proto-borghese, basata sulla giustizia. Per queste ragioni Ottonello sceglie di focalizzare la propria analisi testuale sulle *Εὐμενίδες*, nonostante consideri tutta l'*Orestea* come *unicum* inscindibile dal punto di vista rappresentativo, ideologico e narrativo.

È forse opportuno soffermarsi su tre momenti di questo secondo capitolo, più analitico, di *Pasolini traduttore di Eschilo*, che riguardano, nell'ordine: una riflessione sulle diverse reazioni degli studiosi alla traduzione dell'*Orestea*, la soggettività del poeta filtrata nella riscrittura dell'opera e la comparazione delle fonti utilizzate.

L'Orestiade di Pasolini non è una versione «archeologica» dell'originale greco; anzi, Ottonello cita le considerazioni di Fusillo sulla grecità nel cinema e nel teatro pasoliniani, proponendo di applicarle all'atteggiamento del traduttore, che «oscilla tra una lettura viscerale e barbarica (senz'altro dominante) e una lettura ideologica e didascalica» (p. 20), tant'è vero che

l'espressionismo e la rielaborazione soggettiva dell'autore sono versati a tal punto nell'opera da farla somigliare, in alcuni luoghi del testo, a una certa poesia pasoliniana. Più precisamente, i rimandi lirici sarebbero da instaurare con la riflessione delle *Ceneri di Gramsci* (1957), ovvero un testo dal valore storico-politico attuale. Difatti Ottonello scova giustamente una connessione con *Il canto popolare* (1952-53) quando legge, tra le pagine tradotte, questi versi: «[...] è la barbarie dei padri che si sconta / davanti ad esse: e un'inconscia empietà, / malgrado i gridi della sua coscienza, / può portarlo a un'oscura rovina». Per Ottonello è chiaro già da pochi termini («barbarie dei padri», «inconscia empietà», «coscienza», «oscura rovina») come Pasolini abbia inteso costruire una traduzione che sfruttasse al meglio le zone di testo contigue alla sua linea di pensiero, affinché Eschilo acquistasse vita tra i vivi e toccasse la società contemporanea senza smarrire i cardini del proprio verbo. Infatti viene osservato che l'edizione pasoliniana non strappa le radici del testo eschileo, ma lavora empaticamente con l'eleusino nella messinscena di una fusione di culture: quella borghese e quella popolare. Anche il riferimento alla colpa dei padri appartiene originariamente alla tragedia classica, dunque Pasolini non tradisce l'intenzione eschilea ma con la sua traduzione enfatizza una contemporaneità tragica, in cui ha senso riproporre l'*Oresteia* per trarne insegnamento. L'*Orestide* è dunque un tentativo – uno dei tanti – che il poeta compie per valorizzare la lezione della memoria, perché la colpa dei padri «non è solo la violenza del potere, il fascismo. Ma essa è anche [...] la rimozione dalla coscienza, da parte di noi antifascisti, del vecchio fascismo, l'esserci comodamente liberati della nostra profonda *intimità* con esso (l'aver considerato i fascisti “i nostri fratelli cretini”»)» (Pier Paolo Pasolini, *I giovani infelici*, in *Lettere luterane*, Garzanti, Milano, 2015, p. 24).

Ottonello rileva che il poeta talvolta condensa il senso di un gruppo di versi traducendolo in un insieme più esiguo e riservando lo spazio che resta a una formulazione libera ma non svincolata dal messaggio eschileo: anche in questo caso l'approccio pasoliniano lascia trasparire la sua pulsione soggettivante senza compiere un vero e proprio tradimento del significato originale.

La traduzione di Pasolini, inoltre, è molto attenta alla comprensibilità del testo eschileo e alla sua comunicabilità su larga scala, pertanto le frequenti indicazioni legate alla toponomastica greca si sciolgono senza lasciare traccia (la grotta Coricia diventa una «grotta vicina», la gente di Delfo «il popolo di qui»), anche per trasmettere un forte senso di vicinanza allo spettatore, finanche trasformando il nome specifico di alcune divinità antiche (Zeus, Atena) nel più cristianizzante riferimento alla discendenza di «Dio».

Ottonello riflette inoltre sul fatto che l'INDA avesse deciso di mettere in scena l'*Orestide* di Eschilo per non rinunciare agli introiti che sarebbero derivati dalla regia di Vittorio Gassman, accettando scetticamente la scelta, da parte del regista, di Pasolini, per via dei suoi scandali, e secondariamente per la resa di impianto storico-marxista, poco strettamente filologica, coerente con le idee espresse nell'*Aeschylus and Athens* di George Thomson e in sintonia con la lettura antropologica di Bachofen. Infatti, come emerge dall'Archivio INDA, l'Istituto proponeva inizialmente di affidare il lavoro a tre diversi traduttori: Leone Traverso, Salvatore Quasimodo, Gennaro Perrotta.

Viene comunque riconosciuto all'opera di Pasolini il merito di aver offerto una dimostrazione dell'universalità profonda di un poeta come Eschilo, decostruendo le infrastrutture classicistiche tipiche di molte traduzioni, che poco hanno a che fare con l'originale greco. Se si vuole dunque parlare di slealtà pasoliniana, lo si faccia unicamente nei confronti della filologia, senza coinvolgere il senso originale dell'*Oresteia* che – sostiene Ottonello – è anzi per certi versi enfatizzato nella sua esemplarità, pur rimanendo entro i limiti del dettato eschileo. È questo il messaggio che, con la sua monografia, Francesco Ottonello vuole trasmettere per superare dialetticamente sia la scomoda dicotomia tradimento/fedeltà, che un binarismo interpretativo della traduzione pasoliniana, quello fra “puristi” o “lealisti” della filologia (Enzo Degani, Federico Condello) e altri studiosi sensibili alle circostanze del momento traduttivo (Massimo Fusillo, Paolo Lago, Nadia Fagioli, Umberto

Albini). Ottonello non separa l'acribia filologica dall'analisi calata nel momento storico e nella poetica di Pasolini, per mostrare come l'*Orestide* abbia valorizzato a posteriori l'*Oresteia* di Eschilo, entrando in dialogo con essa e rendendola ulteriormente suggestiva: e forse ciò soltanto conta veramente quando si parla di traduzioni. Il concetto originale di «incontro trasformativo», proposto dall'autore di *Pasolini traduttore di Eschilo*, è dunque un invito a sospendere il giudizio, o meglio a riconsiderarlo solo posteriormente a una raggiunta chiarezza sull'essenza ontologica della traduzione, memore di *After Babel* di George Steiner e in consonanza con i concetti di *hospitalité langagière* di Paul Ricoeur e di lealtà del traduttore di Franco Buffoni. L'interpretazione della processione finale delle *Eumenidi* come messinscena di una fusione culturale ribadisce allora, oltre che la borghesizzazione strettamente contemporanea, anche questo significato più profondo del momento traduttivo, conservando una forte carica di metapoeticità.

Inoltre si chiarisce persino come l'analisi comparatistica che Ottonello istituisce tra la versione di Pasolini e quella di altre traduzioni italiane e francesi – quelle di Untersteiner e Mazon utilizzate come “fonti”, quella primonovecentesca in endecasillabi di Romagnoli, quella pienamente novecentesca e non “classicista” di Valgimigli e quella tardonovecentesca in prosa di Pattoni – possa facilmente assumere la forma di un incontro ravvicinato con i molteplici e non meno autentici volti di Eschilo.

Infine, colpisce la proposta di Ottonello di considerare la traduzione dell'*Orestide* non come una parentesi a sé stante, ma all'interno dell'*opera omnia* pasoliniana, sottolineando come rappresenti «uno dei più grandi punti di svolta nella biografia artistica dello scrittore» (p. 17), e facendo sorgere – come dichiarato da Pasolini stesso, in un'intervista riportata dall'autore del saggio – l'amore per il teatro greco. Dunque anticipando la «conversione» al cinema di stampo espressionista e il fiorire rigoglioso delle originali opere ispirate alla greicità.

Daniel Raffini

Pier Paolo Pasolini

Le lettere

a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini

Milano

Garzanti

2021

ISBN 978-88-11-69713-8

La nuova edizione delle lettere di Pier Paolo Pasolini, curata da Antonella Giordano e Nico Naldini per Garzanti, arricchisce la precedente edizione uscita a cura di Nico Naldini in due tomi per Einaudi tra il 1986 e il 1988 attraverso il ritrovamento e la pubblicazione di oltre 300 nuove lettere, inedite o pubblicate nel frattempo in altre sedi. L'edizione Garzanti riunisce così tutte le lettere finora reperite dello scrittore, sebbene si abbia notizia di alcune lettere custodite da destinatari che ne hanno impedito la pubblicazione. Le lettere sono precedute da una nuova *Cronologia*, di circa 300 pagine, che riprende l'impianto di quella di Nico Naldini che apriva i volumi Einaudi, ma risulta «ampliata con integrazioni, aggiornamenti e rettifiche [...] tenendo conto degli studi e dei ritrovamenti degli ultimi anni» (p. 11). Le lettere contenute nel volume coprono un arco cronologico che va dal giugno del 1940 fino all'ottobre del 1975, coincidendo con l'intero arco della vita adulta dello scrittore e con una fase culturale molto ricca, di cui Pasolini fu tra i protagonisti. Le lettere di Pasolini, come quelle di tutti i grandi scrittori, non sono solamente testi di servizio, utili alla ricostruzione biografica e di contesto, ma si configurano come testi letterari: molte di esse sono composte «con l'attenzione di un saggio critico o di una prosa narrativa» (p. 8), alternando vari registri a seconda delle occasioni.

L'edizione aggiornata delle lettere risulta quanto mai utile e necessaria, oltre che per ricostruire i rapporti personali e la traiettoria artistica di Pasolini, anche per cercare nuovi spunti per chiarire i dibattiti culturali che tennero banco in una fase tanto cruciale della cultura e della storia italiana. Le lettere già edite nella precedente edizione Einaudi sono state oggetto di una revisione filologica, attraverso la verifica sugli originali o sulle fotocopie conservate presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti e il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia. A questo si aggiunge la pubblicazione di molte lettere di risposta, laddove esse si presentavano di particolare interesse per seguire le discussioni letterarie che Pasolini era solito intavolare con i suoi corrispondenti. Questo aspetto contribuisce senz'altro a migliorare la leggibilità di molte lettere pasoliniane. Tra i testi inediti si segnala una lettera che Pasolini scrisse idealmente al fratello Guido dopo la sua scomparsa, una sorta di piccolo e toccante diario, che va dal 12 al 18 maggio 1945. Questa lettera, insieme ad altre, è riemersa tra le carte dello scrittore conservate presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Qui erano presenti, tra le altre carte dello scrittore, alcune minute di lettere che risultavano disperse presso i destinatari. Altre minute sono riemerse tra le pagine di alcune agende risalenti agli anni tra il 1963 e il 1975, conservate presso l'archivio di famiglia.

Tra le nuove lettere troviamo anche un Pasolini, giovane e disorientato, che nel 1942 scrive all'amico Ermes Parini: «Son rinnovato al dolore, ma non è mia questa disperazione: m'affaccio alle soglie di una via impegnata che mi rapisce lontano. [...] Questa pena che ora mi travolge è nuova, è impreveduta, e m'abbandona al presentimento di sconosciuti orizzonti di timore e dolore» (p. 415). Per quanto riguarda gli anni di formazione, sono di grande interesse le lettere (già pubblicate in altre sedi ma raccolte qui per la prima volta in maniera organica) ad alcuni professori dell'Università di Bologna, coi quali Pasolini stava studiando, come Calcaterra, Longhi e il suo

assistente Arcangeli. Molte lettere riguardano collaborazioni a riviste, come quelle a Sergio Telmon, Gian Carlo Pozzi o Ennio De Concini. In altre Pasolini discute di poesia: oltre che con il Prof. Calcaterra, anche con poeti friulani, come Mario Argante, Novella Cantarutti ed Ercole Carletti, con il quale si instaura anche una breve polemica letteraria. In una lettera a quest'ultimo si legge la volontà del giovane Pasolini di definirsi all'interno delle correnti poetiche dell'epoca, in particolare l'Ermetismo, l'attenzione già viva alla lingua e l'equilibrio tra dolore personale e comunione con le altre creature. Inedita anche la prima lettera a Ungaretti, del 9 aprile 1946, a cui Pasolini lascia una copia dei suoi *Diarii*, e un avvertimento: «Io abito nel lontano Friuli, a Casarsa, in mezzo ai campi. Capirà pure, purtroppo, che non sono poco ambizioso» (p. 517). Il precoce interesse di Pasolini verso il dialetto romanesco emerge dalle lettere inedite a Mario dall'Arco, la cui opera sente legata alla sua «da una rete più fitta di quella dei meridiani e dei paralleli» (p. 549), un legame più forte di quello con molti poeti friulani. Inedite anche molte lettere a Enrico Falqui, del quale l'edizione Einaudi contemplava solo le lettere conservate presso il fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e non quelle, ora aggiunte, dell'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza. Dallo stesso archivio emerge anche un'interessante lettera a Gianna Manzini per la pubblicazione di *Animali sacri e profani*. Di grande valore anche la pubblicazione di nuove lettere a Luciano Anceschi, conservate presso il fondo della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Emerge negli anni di formazione anche l'interesse per la pittura, oltre che nelle lettere a Longhi e Arcangeli, anche in quelle al pittore Renzo Tubaro. Inedita anche la corrispondenza con l'amico Elio Bartolini, dai toni a tratti disperati dopo l'arrivo a Roma. Da Roma Pasolini scrive anche a Bassani, in una prima lettera del febbraio 1950, dichiarandogli apertamente la sua solitudine e chiedendogli la sua amicizia. Amicizia che arrivò, considerando la lunga corrispondenza tra i due scrittori, qui pubblicata per la prima volta. Molte nuove lettere a direttori o redattori di riviste testimoniano il moltiplicarsi degli inviti a collaborare a partire dagli anni Cinquanta e anche la crescente influenza nell'ambiente letterario di Pasolini, che ora spesso raccomanda altri scrittori presso critici ed editori. Due lettere inedite, del giugno 1956, ci riportano a uno dei momenti più drammatici della biografia di Pasolini: in esse lo scrittore chiede ad Alfredo Schiaffini e a Giuseppe Ungaretti di testimoniare per lui al processo per *Ragazzi di vita*.

Tra le lettere inedite, rilevanti per contenuti e numero sono quelle a Giorgio Caproni, Giuseppe Ungaretti, Giambattista Vicari, Paolo Volponi, Sergio Solmi, Vanni Scheiwiller; mentre più sparute ma ugualmente ricche di spunti sono le lettere inedite ad Attilio Bertolucci, Leonardo Sciascia, Gianfranco Contini, Marco Forti, Luciano Erba, Elsa de' Giorgi, Italo Calvino, Livio Garzanti, Aldo Palazzeschi, Roberto Roversi, Biagio Marin, Andrea Zanzotto, Giacomo Debenedetti, Mario Soldati, Francesco Leonetti, Carlo Betocchi, Carlo Bernari, Natalino Sapegno, Giovanni Raboni, che in molti casi vanno ad aggiungersi alle lettere agli stessi destinatari già pubblicate nell'edizione Einaudi. Nell'introduzione al volume, Antonella Giordano descrive il lungo lavoro che ha portato a questa edizione: «Interrogare le carte di Pasolini, interpellare biblioteche, fondazioni e istituti culturali, grandi e piccoli, contattare alcuni destinatari dello scrittore, o i loro eredi, consultare giornali, riviste e volumi, perdendosi nella sterminata bibliografia pasoliniana, queste sono state le principali direzioni in cui ci si è mossi per rintracciare nuovi carteggi» (p. 8) Si nota dietro questa nuova edizione un importante scavo archivistico, che ha permesso un effettivo arricchimento. A questo va aggiunta la ricchezza degli apparati proposti (unica pecca, la mancanza di un indice dei corrispondenti). La scelta coraggiosa di restituire in un prodotto unico le lettere già note unendole ai nuovi ritrovamenti offre allo studioso e al lettore un prodotto completo e permette di evitare la dispersione di testi che invece proprio nella loro lettura complessiva e nel confronto l'uno con l'altro restituiscono il loro interesse maggiore.

Alessio Paiano

Armando Petrini

Carmelo Bene

Roma

Carocci editore

2021

ISBN 978-88-290-1164-3

Tra le pubblicazioni sorte in occasione del ventennale dalla scomparsa di Carmelo Bene (16 marzo 2002) il volume di Armando Petrini, docente di Storia del teatro presso l'Università degli Studi di Torino, si distingue per gli intenti didattico-divulgativi e la trattazione al contempo specialistica dell'esperienza teatrale dell'artista, di cui costituisce, a oggi, la più completa e convincente esposizione. Sebbene sia stato lo stesso Bene a ripercorrere per iscritto la sua produzione, con *Sono apparso alla Madonna* (1983) prima e con *Vita di Carmelo Bene* (1998) poi, questi testi richiedono un considerevole impegno del lettore, il quale deve districarsi tra aneddoti, divagazioni narrative e mitologie spesso impossibili da verificare e che fanno parte di una meticolosa narrazione di sé. Quest'ultima scaturisce, nei primi anni, dalla necessità di salvaguardare la propria opera dai giudizi spesso ostili dei critici, in un contesto storico-artistico (ottimamente ricostruito da Petrini) in cui il lavoro di Bene appare ancora irricevibile. Negli anni l'artista, una volta acquisiti maggiori consensi, sottoporrà la sua ricerca a una sorta di costante ricapitolazione attraverso saggi e interviste, rendendo così esplicite le ragioni profonde delle numerose opere proposte al pubblico. Proprio questa densità ha forse scoraggiato gli studiosi nel tentare un riordino organico di quello che, in effetti, costituisce il campo privilegiato dell'arte beniana, cioè il teatro: dunque il *Carmelo Bene* di Petrini colma una mancanza paradossale, anche considerando l'esistenza di studi che hanno vagliato *in toto* la sua produzione letteraria e cinematografica, cioè quelli di Simone Giorgino (*L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014) e Giulia Raciti (*Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Milano-Udine, Mimesis, 2018). Un illustre antecedente al volume da noi recensito, è doveroso sottolinearlo, è dato dall'imprevedibile *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997) di Piergiorgio Giacchè, che si caratterizza per un confronto diretto e 'vivo' con il suo oggetto di ricerca, di cui si considerano soprattutto gli aspetti tecnici ed estetici. Petrini ne dà invece una lettura dai toni più distaccati e attinente alle sue alte competenze nell'ambito della storiografia teatrale; si tratta così di due opere che testimoniano due fasi differenti degli studi su Bene, ossia 'pre' e 'post' 2002. L'autore del saggio indaga la carriera di Bene dagli esordi, ricostruendo innanzitutto l'ambiente culturale degli anni Sessanta. Ciò permette di riconoscere l'azione contestataria dell'artista ma anche le divergenze con il fenomeno delle neoavanguardie, destinate (chiosa Petrini) a farsi «*modo*, un percorso tutto sommato preciso» (p. 19). Difatti Bene rifiuta una precisa tradizione, cioè quella afferente al teatro di regia novecentesco che relega il ruolo dell'attore a un dicitore del testo tramandato. Per sondare i limiti di questa impostazione, cioè della drammaturgia concepita come mero «esercizio culturale» (Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, citato da Petrini, p. 16), l'agire scenico di Bene mette in moto una feroce «critica» del proprio presente e, parallelamente, la continua «autocritica» delle proprie possibilità 'dentro e fuori' il teatro stesso. Secondo l'autore del saggio la postura assunta fino alla prima metà degli anni Settanta, infatti, va ricondotta a due componenti: «l'attore-artifex, protagonista e signore assoluto dell'accadimento teatrale e il non-attore, il cui ruolo è negare la possibilità stessa di consistere artisticamente in scena» (p. 26).

Uno sguardo d'insieme sul lavoro di Bene nei primi anni ne evidenzia l'afflato dirompente e scandalistico. Dall'esordio in *Caligola* (1959) si assiste a quella «spettacolarizzazione del dissenso» (p. 35) con cui l'artista stimola la curiosità e il dissenso del pubblico borghese. Si tratta di azioni autopromozionali che scaturiscono direttamente dalla scena, elevando il teatro a dimensione privilegiata per il sovvertimento della norma. Alla staticità del teatro di regia Bene contrappone l'imprevedibilità dell'*happening*, e tutti i testimoni dei primi spettacoli, nota Petrini, ne sottolineano il carattere caotico: da non confondersi con l'improvvisazione, la ricerca di un ritmo sempre convulso e asfissiante (sull'esempio di Benassi e Petrolini), opera infatti da «grimaldello per sovvertire alle radici la rappresentazione» (p. 40), giungendo talvolta a esiti talmente estremi (è il caso di *Cristo '63*) da causare l'arresto immediato del processo scenico. Più convincenti sono dunque le varie stesure, nello stesso periodo considerato, di soggetti quali *Amleto*, *Majakovskij* e *Nostra Signora dei Turchi*; a questi si aggiungono le prime edizioni di *Pinocchio*, a cui Petrini dedica ampio spazio nell'ultimo capitolo, già apparso nel volume *Scritti per Carmelo Bene. Uno straniero nella propria lingua* (Oèdipus, 2019) da noi già trattato (vd. «Oblio», X, 2020). Le riscritture del soggetto scespiriano (la prima, del 1962, è seguita da varie edizioni fino all'ultimo *Hamlet Suite* del 1994), a cui si sommano le versioni cinematografiche, radiofoniche e televisive, dimostrano la sua assoluta centralità nella poetica di Carmelo Bene. Attraverso una disamina accurata degli aspetti tecnici e stilistici, Petrini ne individua le costanti e le ragioni profonde: innanzitutto esibendo, mediante la manomissione dell'opera tramandata, l'«impossibilità di recitare oggi Shakespeare così com'è scritto, mettendone semplicemente in scena il testo a centinaia di anni di distanza dal concepimento» (p. 45); infine scavalcando la funzione 'ministeriale' (direbbe Bene) del regista novecentesco, per «diventare artefici del proprio teatro, non semplici interpreti» (*ibidem*). L'occasione è data dall'innesto, dallo spettacolo del 1965 in poi, del racconto di Jules Laforgue *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, di cui l'artista salentino amplifica i caratteri metateatrali fino alla versione del 1975, dove la 'messa in scena dell'inconscio' è esplicitata da precise suggestioni freudiane (in particolare dall'*Interpretazione dei sogni*, citato dal personaggio di Polonio). Un progressivo avvicinamento alla stagione della *phoné* è segnato dalla prima versione di *Majakovskij* (1960), che anticipa la consacrazione del poeta russo in Italia attestata solo verso la fine del decennio. Le differenti edizioni che si susseguono fino agli anni Ottanta, intervallate dalla nota trasposizione televisiva *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi* (1974), dimostrano la vocazione poetica del teatro beniano: il connubio tra parola e musicalità è qui fondamentale, per cui Petrini ricostruisce le collaborazioni dell'artista con personalità eccellenti quali Sylvano Bussotti, Amelia Rosselli (nel ruolo di percussionista fino alla seconda edizione del 1962), Vittorio Gelmetti (1968 e 1974) e Gaetano Giani Luporini (1980-82). Chiude il capitolo *Nostra Signora dei Turchi*, soggetto che attraversa gli anni Sessanta nelle vesti di romanzo, spettacolo teatrale e film (sicuramente il più fortunato della breve parentesi cinematografica). «Divertita e spietata parodia della "vita interiore"», come la definì l'autore nell'*opera omnia* del 1995, la storia grottesca del protagonista è l'occasione per far emergere la portata 'comica' del suo teatro, come evidenziato da Sandro De Feo in una preziosa recensione del 1966 qui riportata («un attore comico da giudicare alla stregua dei nostri migliori comici meridionali», p. 68).

Un decisivo cambio di rotta si attesta dalla metà degli anni Settanta. A mutare è soprattutto l'immagine pubblica dell'artista, grazie a uno sfruttamento mirato del mezzo televisivo: nelle apparizioni sempre più frequenti, mediante una formula originalissima che alterna memorabili *boutade* a profonde riflessioni, Bene propone sé stesso come «la metà oscura, indicibile ma autentica, di una società anestetizzata, disfatta, giudicata ormai irrecuperabile» (p. 70). Ne risulta soprattutto smussata la postura conflittuale degli esordi, dando avvio a una nuova fase decisamente più lirica e intimista. In *Romeo e Giulietta* (1976) e *Manfred* (1979) il punto nevralgico diventa il lavoro sulla voce, marchio di fabbrica del teatro beniano di qui in avanti. Così avviene proprio in occasione della nuova riscrittura di Shakespeare, attraverso un espediente già riscontrabile

nell'edizione del 1972 di *Nostra Signora dei Turchi*, ossia la dissociazione tra attore e voce mediante il ricorso al *playback*. Il *Manfred* tratto da Byron, impreziosito dalle musiche di Schumann, è il primo della cosiddetta 'svolta concertistica': l'orchestra magistralmente diretta da Piero Bellugi e la voce di Bene costituiscono un connubio che fa dello spettacolo una delle più alte vette della sua intera opera. Il processo di 'totale sparizione' avviato in questo periodo è siglato dalla celebre *Lectura Dantis* del 1981: proferendo direttamente dalla Torre degli Asinelli e privato di un adeguato supporto visivo, a causa di contrasti politici che ne vietarono la diretta in eurovisione, Bene punterà tutto sulla potenza dell'amplificazione, «così da restituire l'*immagine della voce* e allo stesso tempo ricordare la *sostanza sonora della visione*» (p. 83). Nei decenni Ottanta e Novanta la ricerca sulla *phoné* è riversata nello studio del linguaggio *tout court*, e in effetti la sua produzione in questo periodo risente soprattutto dell'influenza di Jacques Lacan (basti pensare al titolo *Hommelette for Hamlet*, una citazione diretta dello psicanalista francese). La scissione tra corpo e voce detta in precedenza giunge agli esiti più estremi: secondo Petrini, «all'attore viene sottratto il corpo (inteso come strumento di significazione) irrigidito, spesso immobilizzato (la sedia a rotelle nella *Cena delle beffe*, l'esasperata staticità nell'ultimo *Pinocchio*), [...] una particolarissima forma di straniamento, non *del* personaggio o *dal* personaggio ma *dell'attore* da sé stesso» (p. 86). Oltre ai due titoli appena citati, va assolutamente menzionato anche *Lorenzaccio* (1986), che l'autore definì un «ultimatum al teatro». Il capitolo sulla "macchina attoriale" è chiuso da una ricostruzione dell'esperienza di Bene come direttore della Biennale di Venezia fra il 1988 e il 1990. Il progetto include la realizzazione di due fasi: un primo momento, tratto da *Tamerlano* di Marlowe, dal titolo *Il linguaggio come sottrazione di senso ovvero la scena restituita al gioco*, prevede sei performance assemblate ed esportate successivamente in varie capitali mondiali. Il secondo, con la partecipazione del suo autore Pierre Klossowski, consta della sola ricerca sul romanzo *Bafometto*, che avrebbe trasformato la città di Venezia in una sorta di laboratorio *en plein air* disponibile al pubblico. Il naufragio della Biennale per ragioni prettamente economiche e gli spettacoli cupi e disillusi degli anni Novanta sono per Petrini il segnale di un'aporia non estinguibile, ossia la «contraddizione fra l'insanabile bisogno di esibirsi nel violentare il senso comune e l'urgenza di sottrarsi alla comunicazione, in ogni sua forma, ostentando un'irriducibile separatezza» (p. 101). Del resto uno stralcio di conversazione avvenuta con Edoardo Torricella (il Geppetto del primo *Pinocchio*) nel 1981 può forse illustrare meglio di ogni chiosa critica la direzione intrapresa dall'ultimo Bene: «andai in camerino e dissi "Ma Carmelo che *Pinocchio* hai fatto? Tutta l'energia del 1962, questa forza... dove è andata a finire?" E lui mi rispose... "Edoardo, non lo vedi che questo è il mio funerale?"» (p. 118).

Elisa Caporiccio

Chiara Portesine

«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti

Pisa-Roma

Fabrizio Serra Editore

2021

ISBN 978-88-3315-343-8

«Restituire il *Giuoco* alla storia, attraverso l'ecfrasi» (p. 129): questo il principio che sorregge l'attento lavoro di decifrazione e interpretazione del secondo romanzo sanguinetiano condotto da Chiara Portesine nella monografia *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, recentemente pubblicata per i tipi di Fabrizio Serra Editore (Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2021, all'interno della collana Quaderni di «Letteratura & Arte»). Come debitamente rilevato da Marcello Ciccuto nella sua premessa al volume, il più evidente elemento di novità dello studio risiede anzitutto nella centralità attribuita al meccanismo dell'ecfrasi nell'ideazione e costruzione del *Giuoco dell'Oca*: innalzata da «strategia retorica occasionale e decorativa» a «vero motore costitutivo» del romanzo, l'ecfrasi svolge la funzione di «unico legante macrotestuale» che tiene insieme il progetto sanguinetiano (p. 11). In tal senso il volume rappresenta un importante passo in avanti rispetto ai precedenti tentativi di riconoscimento dei referenti visivi delle centoundici caselle del romanzo (cfr. almeno i contributi di E. Baccarani, E. Sotgiu, C. Allasia, M. Borelli, F. Fastelli, T. Wlassics e F. Schettino).

A essere rivalutate, in particolare, sono le «potenzialità narrative» del dispositivo ecfrastrico (p.14): tenendo sempre presente l'intero percorso dello scrittore, in cui il rapporto tra parola e arti visive è ampiamente testimoniato (partendo dal legame tra allusione e onirismo nel *Capriccio italiano* per arrivare ai libri illustrati e ai libri d'artista, come quelli pubblicati con Tommaso Cascella), Portesine sostiene l'ipotesi per cui il collante dell'ecfrasi rappresenterebbe una risposta alternativa all'*impasse* delle tradizionali strutture romanzesche. Nel romanzo del '67, in particolare, l'insistita presenza di indicatori deittici guiderebbe «il lettore ecfrastrico» (p. 16) a rintracciare, casella per casella, l'ipotesto iconografico così caparbiamente additato dal narratore, portandolo in molti casi ad «assemblare alcuni sottoinsiemi organici di tessere» collegate tra loro dal rimando a un comune referente visivo; attraverso un simile meccanismo, argomenta la studiosa, «lo scrittore è in grado di fissare al muro della narrazione le proprie 'cartoline' artistiche» (p. 128). Nel sistematico ricorso alla citazione ecfrastrica Portesine vede, dunque, un tentativo di «recupero dell'istanza autoriale [...] sul piano macrotestuale» (p. 25), volto a controbilanciare «il tasso di casualità e di 'autogestione' dell'atto di lettura» (*ibidem*) tramite l'indicazione, più o meno criptica, di tracciati privilegiati per l'attraversamento e l'esegesi testuale.

Accogliendo, per prima, la sfida lanciata dal testo, la studiosa sceglie di adottare una doppia metodologia, coniugando un'attenta indagine filologica – o, meglio, una «filologia visiva» – a una sempre intelligente «storiografia sociologica» (p. 19): l'obiettivo della ricerca, d'altronde, non si riduce al mero ritrovamento indiziario delle fonti utilizzate da Sanguineti, volendo affiancare costantemente ad esso un lavoro critico di contestualizzazione e «interpretazione letteraria, storica e culturale» (*ibidem*) dei molteplici prelievi immessi nella dizione romanzesca. Si riscopre, così, «un testo saturo di significati e di spunti per la prassi» (p. 20), strettamente legato al piano contingente della società italiana degli anni sessanta. All'interno dell'opposizione tra '*actual ékphrasis*' e '*notional ékphrasis*' teorizzata da Hollander (cfr. J. Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995), il volume qui recensito mostra

dunque una netta preferenza per la prima tipologia, proficuamente utilizzata per cogliere i rapporti esistenti tra l'invenzione artistica e il Reale storico (cfr. *ivi*, pp. 19-20). Forte di un simile impianto metodologico, lo studio risulta dunque più che convincente nel duplice intento di «confutare» la diffusa «vulgata critica secondo cui il lascito del *Giuoco dell'Oca* si esaurirebbe in un enigma intellettualistico irrisolvibile, sul piano della comprensibilità semantica, e autoreferenziale, dal punto di vista delle (mancate) relazioni con il presente della storia» (p. 19).

L'assetto teorico che guida la ricerca ne motiva, coerentemente, l'articolazione interna. Alle pagine introduttive, volte a esplicitare obiettivi e metodi del lavoro condotto, seguono le analisi dei capitoli del romanzo sanguinetiano; per operare una selezione delle tessere da commentare e stabilire l'ordine espositivo del corpo centrale del volume, Portesine non segue un opinabile «arbitrio curatoriale», bensì rispecchia la «precisa strategia autoriale» (p. 27) sopra ricordata, in base alla quale è possibile riconoscere, all'interno del *Giuoco dell'Oca*, un voluto effetto di riverbero o «ritorno formulare di specifici personaggi o situazioni narrative» che lega singoli quadri efrastici in «segmenti narrativi omogenei» (*ibidem*). Proponendo un «ordinamento sequenzializzato», l'autrice favorisce l'«organicità del commento» (p. 28) e, pur guardandosi dal chiudere l'esperimento ludico sanguinetiano, riesce a ricomporre alcuni tra i più significativi blocchi descrittivi disseminati nel tabellone del *Giuoco*, suggerendo la «possibilità di una fruizione non meramente giustappositiva» (*ibidem*) del romanzo. Il lettore è così guidato a riconoscere, tra gli altri, i capitoli in cui la *Cassa sistina* di Mario Ceroli viene descritta secondo divergenti e complementari prospettive (capitoli I, V, IX); quelli in cui si assiste a un vero e proprio «pedinamento dell'icona di Marilyn Monroe» (p. 29; capitoli IV, XXXIV, LXXXIII); quelli ispirati al repertorio d'immagini e archetipi junghiani (capitoli XLV, LXX, VII, IX); o ancora, le tessere debitorie dei contatti con il Gruppo 58 (XL, LI), con Enrico Baj (LIII) e quelle che riutilizzano materiali *pop* (LX, LXXIX).

L'ultima sezione del volume ospita una breve appendice, contenente alcune ipotesi di attribuzione di fonti iconografiche non ancora del tutto suffragate da prove documentarie; tali segnalazioni a margine del corpo principale della monografia «intendono mostrare la possibilità (e, anzi, la necessità) di inaugurare futuri cantieri e sopralluoghi interdisciplinari» (p. 125), aprendo la strada a prossimi studi critici che partano dalla consapevolezza del saldo radicamento del *Giuoco* in una ben determinata congiuntura storico-culturale. Al termine della lettura del volume, il romanzo di Sanguineti appare infatti come «un testo che potrebbe essere stato scritto soltanto a metà degli anni sessanta»: la pinacoteca allestita dall'autore riproduce con sorprendente esattezza «l'orizzonte conoscitivo e iconografico dell'operatore culturale che si trovava a vivere all'interno di una precisa rete di occasioni plastiche, in cui un'idea romanzesca poteva nascere a margine di una mostra o nell'intervallo tra due atti di una *pièce* teatrale» (p. 129). Il *Giuoco*, in ultima analisi, si configura come «un'istantanea ritagliata dal *continuum* della vita interdisciplinare della Neoavanguardia», caleidoscopica «*Wunderkammer*» costitutivamente «storica e materialistica» (*ibidem*).

Luca Sanseverino

Laura Pugno

Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea

Milano

il Saggiatore

2021

ISBN 9788842830832

Laura Pugno, *Per una Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*

Gianluigi Simonetti, *L'immaginario della mappa*

Leire Alegría Murillo, Jesús López Fidalgo, *99 poeti italiani: analisi dei dati*

Chiara Faggiolani, Lorenzo Verna e Maurizio Vivarelli, *La Rete della poesia italiana. Applicazioni di Network science*

Emmanuela Carbé, *Corpus in fabula. Un sondaggio lessicale di poesia contemporanea*

Matteo Meschiari, *Dreamscapes, Onirogenesi del linguaggio poetico*

Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea è l'atto conclusivo di un progetto avviato nel 2015 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid. Il volume, curato – ma è supposizione, perché mancano le indicazioni paratestuali – da Laura Pugno, presenta i risultati attraverso un saggio della stessa curatrice, e cinque brevi interventi firmati da Gianluigi Simonetti; Leire Alegría Murillo e Jesús López Fidalgo; Chiara Faggiolani, Lorenzo Verna e Maurizio Vivarelli; Emmanuela Carbé e Matteo Meschiari.

L'idea di Laura Pugno è quella di «disegnare una Mappa della poesia italiana contemporanea» (p. 9); nella pratica, attraverso l'attribuzione di giudizi quantitativi (descrittivi, non valutativi) a ciascuna poetica individuale, le caratteristiche e i rapporti di un *corpus* di autori contemporanei sono prima convertiti in valori numerici e poi processati in grafici e modelli col fine di tradurne i dati in rappresentazioni visive.

Nove poeti (Maria Borio, Maria Grazia Calandrone, Mario de Santis, Maddalena Lotter, Renata Morresi, Vincenzo Ostuni, Luigi Severi, Italo Testa, Gian Mario Villalta) oltre all'autrice stessa hanno identificato il novero dei 99 autori e stabilito i sette «parametri» di giudizio (affettività, assertività, conoscenza, io, mondo, performance, sperimentazione) su cui quarantasei giurati si sono espressi con un voto da 0 a 10. Come tutto ciò sia stato scelto e perché non è però dato sapere. Del *corpus*, l'autrice spiega infatti soltanto che i poeti sono stati selezionati secondo «maglie di età molto larghe, grosso modo tra la trentina e la sessantina» e di non voler entrare «nel gioco del chi c'è e chi non c'è» (p. 20). Nemmeno per i parametri le indicazioni sono più chiare, se non che si tratta di criteri «soggettivi, nel senso che incorporano un punto di vista, una visione del mondo» (p. 16), da mettere a sistema con altri criteri oggettivi quali l'età o la provenienza geografica dei poeti, e che, nel 2019, a valutazioni già ricevute, altri nove poeti sono stati invitati a valutarne la bontà. Posto che non ci si spiega perché tale parvenza di discussione non sia stata impostata più a monte, nelle fasi preliminari del progetto, il questionario che è stato sottoposto a questo «gruppo di controllo» (p. 39) è riportato integralmente e permette di fugare ogni dubbio sull'approssimazione euristica che ha generato le categorie dello studio. Si giudichi infatti l'esempio di *assertività*, qualità così presentata: «Il/la poeta si fa coscientemente portatore di una visione del mondo nella poesia? “Dice” qualcosa? Ha “qualcosa” da dire? O tende a cancellarsi nel linguaggio, nel suo sistema, asintoticamente nel mondo, o in altro?» (p. 42). Le risposte dei nove poeti non sono neppure povere di spunti di valore, ma per il modo stesso in cui avviene l'interrogazione non riescono né ambiscono a fare sistema, né tantomeno aiutano a chiarire il senso dell'intera operazione. Ciononostante, è a

questo punto che si conclude la prima parte del saggio; nelle pagine che restano, senza mai soffermarsi su una riflessione organicamente strutturata, il lavoro prosegue attraverso la catalogazione dei dati e la presentazione dei diversi grafici – dei valori ottenuti da alcuni poeti, dei poeti più rappresentativi per ciascun parametro, dei poeti distribuiti secondo le correlazioni fra alcuni o tutti i parametri, ecc. – che, erti a «mappe», danno il titolo al libro.

Malgrado la miriade di interrogativi posti dall'autrice («Cosa ci dice il fatto che alcuni appaiano talmente vicini, nel Grafico del Soggetto e dell'Oggetto, da poter essere visti, riprendendo la metafora delle Costellazioni, come “stelle doppie”? O addirittura si raggruppino a formare degli *stellium*, in congiunzioni di tre nomi, di quattro, di cinque? Che affinità ci sono, tra questi poeti? E quei poeti invece che, come Isabella Leardini, appaiono qui come stelle solitarie? E i tanti nomi quasi ammassati al centro della galassia, della nebulosa? Cosa possiamo dire di loro?»; pp. 110-111), le finalità di tali sistematizzazioni non sono immediatamente inferibili: cosa debba fare seguito all'intento di “mappare” la poesia italiana contemporanea rimane infatti sospeso fra l'«idea iniziale» di produrre una qualche cosa «vagamente artistica» (p. 14) e uno studio che pure si proporrebbe sia di «favorire il confronto e la ricerca» sia di «avvicinare nuovi lettori attraverso nuove chiavi di accesso» (p. 40). Sospendendo il giudizio sul primo proposito, l'ambizione al contempo specialistica e divulgativa che la *Mappa* si pone si scontra con i caratteri di un testo che risulta però essere altra cosa. Più che una proposta di ricerca, *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea* pare infatti la narrazione cronachistica di un progetto o di una serie di eventi, di modo che tanto l'impostazione dello studio quanto l'organizzazione del testo non si adeguano mai alle obbligate modalità del discorso critico, che sono quelle dell'esposizione rigorosa, metodologicamente fondata e votata all'argomentazione di ogni assunto. Alla maniera a-problematica con cui sono presentati il *corpus* dei poeti, i parametri, le modalità di attribuzione dei giudizi, tutte le nozioni e i modelli statistici adoperati e financo l'idea stessa di una poesia italiana contemporanea che sia un oggetto così tangibile da poter essere ridotto e rappresentato con tanta facilità, fa infatti il paio un discorso che non discute, non argomenta né controbatte mai, e pure si concede di procedere linearmente dalla formulazione di un'ipotesi alla sua supposta verifica sperimentale, ignorando che, per lo meno negli studi umanistici, questa verifica dovrebbe dipendere anzitutto dalla solidità delle argomentazioni che sorreggono tale ipotesi e non dalla mera applicazione di questo o quel modello computazionale. D'altronde, i problemi critici che lo studio non affronta non sono tanto aggirati quanto piuttosto assorbiti nelle loro vesti più vulgate: così infatti la scelta dei poeti, i criteri, le mappe e tutto il resto, lungi dall'esplorare «nuove chiavi d'accesso», non fanno altro che riproporre categorie e schemi oramai canonici per gli studi sulla poesia contemporanea, al punto che la stessa autrice finisce per riconoscere il carattere tutto sommato tautologico dei risultati raccolti: «Sono sorprendenti, questi risultati, queste conclusioni? In un certo senso, no. Derivano da una percezione soggettiva diffusa, da una *doxa* collettiva, tendono a confermare un orizzonte di attese e di *bias* che chi si occupa di poesia italiana contemporanea ben conosce» (p. 38).

D'altro canto, che qualcosa non funzioni nell'economia del lavoro sembra manifestarlo anche Gianluigi Simonetti, in un saggio di commento fra quelli che seguono il testo di Laura Pugno. Pur organizzando alcune riflessioni attorno ai dati della ricerca, Simonetti non manca infatti di sottolineare «i limiti delle categorie che l'hanno impostata» (p. 140), così come la difficile spendibilità dei risultati («Questo lavoro di collaudo è destinato, almeno fino a un certo punto, a rimanere inevaso dal solo servizio cartografico. Non si può surrogare un esercizio critico: nessuna mappa può arrivare a tanto»; p. 138): e sono, queste, tutte valutazioni ampiamente sottoscrivibili. Quanto al contenuto dei restanti contributi, più o meno prossimi al progetto della *Mappa*, Leire Alegría Murillo e Jesús López Fidalgo (tradotti da Alessandra Picone) e Chiara Faggiolani, Lorenzo Verna e Maurizio Vivarelli applicano nei loro saggi tecniche di *machine learning* e *network analysis* alle statistiche, i cui risultati sono comunque già introdotti e discussi da Laura Pugno; i

primi tentano di raggruppare i poeti secondo fattori di coerenza derivati dai sette parametri; i secondi, cui va quantomeno riconosciuto il merito di un'esaustiva introduzione sui metodi impiegati, di rappresentare una rete i cui nodi sono occupati dai novantanove poeti e la lunghezza dei grafi ne misura le distanze reciproche. Emanuela Carbé propone invece un'analisi lessicografica sul *corpus* testuale di diciassette dei novantanove autori, misurando le occorrenze lessicali e la distribuzione statistica di determinate parti del discorso. Chiude il breve scritto di Matteo Meschiari sui rapporti fra mappe, dimensione onirica e sviluppo cognitivo della specie umana.

Mario Cianfoni

Daniel Raffini

«Trovare nuove terre o affogare». Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre

Roma

Sapienza Università Editrice

2021

ISBN 9788893772013

Nato come tesi di Dottorato, il lavoro di Raffini offre una panoramica esauriente e ben argomentata su alcune riviste che ebbero un ruolo decisivo nell'orientare, tra le due guerre mondiali, lo sguardo della letteratura italiana verso i confini extranazionali. L'indagine critica si muove su un territorio abbastanza variegato e complesso, complice – talvolta – la breve durata delle riviste, le eventuali divergenze degli animatori che si scostavano dai propositi iniziali o anche l'azione di contrasto che, da un certo momento in poi, il regime fascista esercitò nei confronti di quelle esperienze che cercavano di svecchiare un certo panorama culturale e letterario.

Dato questo ordine di problematicità, Raffini ha ritenuto utile introdurre il proprio lavoro di ricerca presentando un breve *focus* su quattro termini chiave, i quali potrebbero intendersi come veri e propri punti cardinali da cui indirizzare gli sviluppi del discorso: riviste, europeismi, letterature straniere, potere. Sin da queste prime osservazioni si evince che il lavoro dello studioso riserva molta attenzione a un discorso che non è soltanto letterario, ma anche di politica culturale (e di politica in senso più stretto). Tuttavia, il panorama decisamente instabile del periodo storico preso in considerazione impone di operare ulteriori distinzioni all'interno del campo delle riviste, considerando quanto e come queste siano state in linea con i dettami della cultura fascista. Se apparentemente quelle più vicine al regime proponevano una letteratura dall'impronta tradizionalista e conservatrice, e al contempo quelle più eterodosse una ricerca letteraria e culturale vicina alle aperture europee, nella realtà dei fatti il bilanciamento tra e nelle due posizioni appare molto più complesso e sfumato. In sostanza, come rileva Raffini, nel torno di anni compresi tra i Venti e i Trenta le attività delle riviste (almeno di quelle definite "militanti") sono segnate dal cortocircuito che si innesca tra «l'autarchia del regime e il proliferare della ricezione delle letterature straniere» (p. 11). Queste due tensioni si rappresenteranno in maniera dinamica e si può rilevare un'evoluzione di approccio tra i due decenni sopra citati. Durante gli anni Venti, infatti, il regime tollera, più che altro per necessità riguardanti l'appoggio politico alla nascente dittatura, la libertà degli intellettuali nell'accogliere e integrare le suggestioni provenienti dalle letterature europee. Negli anni Trenta, invece, la situazione si fa più sorvegliata, dal momento che l'imminenza del secondo conflitto mondiale imponeva una maggiore cautela nelle scelte culturali, anche in ragione del fatto di preservare e propagandare una certa linea identitaria dal taglio nazionalista (e perciò anche tradizionalista).

All'interno di queste dinamiche, l'elemento cardine che – chiaramente – determina l'intensità delle forze in gioco è quello delle traduzioni. Raffini è attento a porre l'accento su un punto di nodale importanza, considerando il contesto culturale entro cui si verificarono i diversi scambi tra letteratura italiana e letterature europee. Lo studioso, infatti, sottolinea che non bisogna «considerare la traduzione come un trasporto neutro da un luogo all'altro, da una lingua all'altra, ma come una trasposizione di tipo culturale, da un sistema a un altro» (p. 15). In questo senso il lavoro di traduzione è già un atto dinamico di ricezione, che va inevitabilmente a ridisegnare alcuni assetti e connotati culturali e letterari, al di là di quanto gli autori o i programmi editoriali delle riviste ne fossero consapevoli fino in fondo.

Delineate queste premesse, Raffini passa in rassegna diversi periodici che, per natura e tipologia, vanno ad avvalorare quella doppia polarità accennata poco sopra. Il primo sul quale si sofferma l'attenzione dell'autore è «La Ronda», fondata a Roma nel 1919 e notoriamente impegnata nel recupero di un certo "classicismo" ordinato come risposta alle sperimentazioni futuriste. Se da una parte, nel corso dei decenni, è stato attivo lo stereotipo secondo cui tale rivista perseguì una linea provinciale e angusta, andando più a fondo nel suo programma editoriale ci si può render conto che l'apertura verso le letterature europee non fu un aspetto trascurabile. Nelle intenzioni dei rondisti, infatti, il rapporto con le letterature europee era funzionale anche a far spiccare le peculiarità della stessa letteratura italiana, una letteratura che – secondo Cardarelli – doveva rifiutare ogni moda sterile, ogni psicologismo e ogni eccesso avanguardista. Gli autori stranieri proposti, perciò, vanno nella direzione di un modello sobrio e cristallino, senza però rinunciare ad alcune vette di coinvolgimento emotivo. Inoltre, sorprende anche constatare come «stando ai materiali conservati nell'archivio, le relazioni intrattenute da "La Ronda" sembrano rivolte più verso l'estero che verso l'Italia. La corrispondenza dimostra in molti casi la volontà di instaurare rapporti di collaborazione con le riviste straniere, anche per quanto riguarda lo scambio di articoli» (p. 26). Altro aspetto importante è determinato dalla presenza di alcuni collaboratori esteri: degna di nota la presenza dell'ormai dimenticata Charlotte Isabel Claflin, studiosa statunitense grazie alla quale, nel 1922, il lavoro poetico di Edgar Lee Masters appare in Italia.

Diverso sarà il caso di «Il Convegno», fondato da Enzo Ferrieri a Milano nel 1920, che porta avanti le sue pubblicazioni per vent'anni e si configura così come la più longeva tra le riviste prese in esame da Raffini. Il periodico si propone di ospitare autori sia italiani che stranieri di una certa rilevanza e i suoi intenti non si discostano molto da quelli de «La Ronda», salvo il fatto che il rifiuto verso le avanguardie sembra essere «più blando» (p. 34); così come la valorizzazione delle letterature europee è svolta in chiave sostanzialmente italo-centrica. Tuttavia, tra le sue pagine trovarono spazio molti autori nodali della letteratura europea, come ad esempio Joyce, Proust, Rilke, Mann, e tale interesse venne promosso da animatori come Cecchi, Debenedetti, Montale e Prezzolini. Il periodico, inoltre, dedicò una particolare attenzione anche a letterature considerate a quel tempo marginali, come ad esempio quella russa o quella spagnola. Soprattutto per quanto riguarda quest'ultima, è di un certo interesse la ricercata collaborazione che Ferrieri volle con Miguel de Unamuno, il quale avrebbe dovuto fornire degli articoli che descrivessero il panorama della letteratura spagnola contemporanea.

Su un versante del tutto opposto, invece, si collocano le riviste fondate e dirette da Piero Gobetti, «Energie Nove» e «La Rivoluzione Liberale». Se sin dagli esordi della prima gli interessi di Gobetti verso le letterature straniere erano ben radicati e vivaci, con l'esperienza di «La Rivoluzione Liberale» l'asse di interesse si sposta per lo più verso le questioni politiche, ferma restando una presenza consistente della letteratura in seno al periodico. Con la stretta del regime fascista, soprattutto dopo l'assassinio di Matteotti, Gobetti avverte l'esigenza di canalizzare i propri interessi letterari in un supplemento che, da lì a poco, diventerà una vera e propria rivista autonoma: «Il Baretto». L'intento di questa nuova creatura gobettiana era quello di sprovvincializzare la cultura italiana (il che, in altre parole, significava avvertire come asfittico il peso della tradizione) intendendo l'operato dell'intellettuale come un'azione militante. Nel corso della sua ricostruzione, Raffini mette ben in evidenza come i redattori di questa rivista abbiano rivolto i loro interessi soprattutto verso autori contemporanei per lo più della letteratura tedesca e francese (tra cui Rilke e Valéry), inglese e russa. La letteratura francese soprattutto era vista come «letteratura della terra dell'intelligenza e dell'illuminismo, della non provincialità culturale, dell'avanguardia più valida e, a livello strettamente politico, dello stato repubblicano» (p. 54). In sostanza, l'uropeismo gobettiano, oltre ad avere dei connotati letterari, ne aveva anche altri profondamente politici. Andando avanti con la sua analisi, Raffini prende in considerazione riviste quali «La Cultura», «La Fiera Letteraria», «Novecento», «Solaria», «Circoli» e «Campo di Marte». In ognuno di questi casi,

tramite ricostruzioni accurate e con informazioni d'archivio, lo studioso mette bene in evidenza le diverse dinamiche che hanno caratterizzato la ricezione delle letterature europee in Italia in un periodo in cui tale sollecitazione non aveva sempre propositi iniziali omogenei. Si pensi, ad esempio, al valore militante ed etico dato dagli animatori della rivista «La Cultura» allo studio e alla comparazione delle diverse letterature europee, fino alla volontà del gruppo di «La Fiera Letteraria» di creare un'unione europea delle letterature (coinvolgendo diverse riviste straniere), progetto naufragato nella pratica ma testimoniato dalle diverse rubriche dedicate ai periodici letterari stranieri.

In conclusione, il lavoro di Raffini crea un tracciato ricco di interesse e di spunti all'interno del bosco denso della stagione culturale e letteraria a cavallo degli anni Venti e Quaranta. In un disegno come questo, perciò, le riviste diventano un mezzo molto importante per ridefinire con sempre più oculatezza e attenzione un contatto tra Italia ed Europa che, almeno nello stereotipo più comune, nel periodo considerato è dato come sospeso. La presentazione di autori e poetiche straniere, così come delle traduzioni, si potrebbe contestualizzare «all'interno di un processo di scoperta delle culture straniere di più ampia durata» (p. 148), un processo che alla sua base ha una idea molto concreta (seppur declinata in diverse forme) di umanesimo sociale e culturale: due paradigmi che – al giorno d'oggi – non dovrebbero esser tenuti fuori di mente (e memoria) se si vuole disegnare una geografia politica e culturale europea autenticamente intesa.

Ugo Perolino

Gianluca Rizzo

Poetry on Stage. The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde

Toronto

University of Toronto Press

2020

ISBN 978-1-4875-0666-7

L'attento e documentato lavoro di Gianluca Rizzo, *Poetry on Stage*, analizza il fitto reticolo che nell'arco di espansione della neoavanguardia collega le sperimentazioni sul linguaggio poetico alle scritture per la scena. Rizzo approfondisce in particolare i testi teatrali di Antonio Porta, Elio Pagliarani – di cui ha curato la raccolta completa (si veda: Elio Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013) – e Alfredo Giuliani, che pone in relazione con una costellazione di registi, attori e autori che hanno animato la stagione del teatro di ricerca, tra cui Giordano Falzoni, fondatore con Carmen Scarpitta e John Coe della compagnia sperimentale ACT di Roma. Resta invece al margine di questa rassegna l'opera teatrale di Edoardo Sanguineti, che segue un percorso diverso, meno legato al rapporto esclusivo con la parola. Come il volume di Giovanna Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro* (Milano, Prospero Editore, 2019), recensito su «Oblio» da Fabrizia Vita (n. 41, XI, 2021, pp. 235-36), anche le indagini di Rizzo restituiscono, attraverso scavi d'archivio e materiali inediti, una più esatta immagine della poesia italiana degli anni Sessanta.

Poetry on Stage ha un'architettura composita, multipolare. Il primo capitolo presenta una ampia analisi delle posizioni teoriche della neoavanguardia italiana da cui si ricava una "naturale" proiezione della poesia di ricerca verso l'oralità, la drammatizzazione dialogica, la dimensione performativa e gestuale (*Why the Theatre? The Role of the Stage in the Theoretical Debate Surrounding the Poetry and Poetics of Neo-Avant-Garde*, pp. 13-101). Il secondo capitolo (*The Italian Stage in the 1960s*, pp. 102-160) presenta uno sguardo prospettico sulle esperienze del teatro di Carmelo Bene, Giuliano Scabia, Carlo Quartucci, Mario Ricci, il cui nome si lega all'atto unico *Pelle d'Asino* di Giuliani e Pagliarani (rappresentato nel 1965) e a *Illuminazione* (1967) di Nanni Balestrini. Il terzo capitolo approfondisce il rapporto tra il corpo e la voce (*A Few Notes on Breath and Text: Antonio Porta and Giuliano Scabia*, pp. 161-218); il quarto è monografico sul teatro di Pagliarani (*An Introduction to Pagliarani's Theatre*, pp. 219-250). Il quinto capitolo si apre a ventaglio su una serie composita di esperienze e testi attentamente analizzati (*Collaborations and Convergences: Pagliarani, Giuliani, Celli, and Sanguineti*, pp. 251-322). Chiudono il volume alcune conversazioni con Valentina Valentini, Pippo Di Marca, Nanni Balestrini e Giuliano Scabia registrate tra il 25 marzo e il 4 aprile 2017.

Il filo rosso che lega l'intera riflessione di Rizzo è costituito dalla coerente integrazione tra poesia e scritture per il teatro in area novissima, con una omogeneità formale che può essere direttamente reperita nei testi e nei documenti, alcuni dei quali, tra i più interessanti e rivelativi, sono costituiti da materiali occasionali, locandine, appunti, programmi di scena. Le note di una *brochure* per una rappresentazione della Compagnia Teatro dei Novissimi diretta da Piero Panza – spettacolo che si svolse al Teatro dei Parioli di Roma il 3 giugno del 1965 – contengono alcuni passaggi (probabilmente di Giuliani) che vale la pena di riportare integralmente: «il *collage* dei poeti novissimi è un modo per risalire di colpo al centro scheggiato di una situazione»; questa «necessità di frantumazione, di dissociazione, di *non-sense*, di assurdo, di gratuito, è certamente una tecnica di scandaglio verso un ignoto se stesso»; il Teatro dei Novissimi, si legge ancora nella nota, esprime «la nausea e il terrore di tale situazione adulterata» attraverso i «gesti sconnessi, scimmieschi, di chi

si sorprende allo specchio nell'atto di un'azione degradante, e con un soprassalto schizofrenico non può trattenersi, in quella penombra, di cacciar fuori la lingua a se stesso» (*Poetry on Stage*, p. 77). Non sarebbe possibile formulare in maniera più netta la continuità tra ricerca poetica e teatro della neoavanguardia su cui si basa l'impianto argomentativo del libro di Rizzo. La tecnica del *collage*, la frantumazione del discorso, il *non-sense*, si collegano alla «visione schizomorfa» (qui il «soprassalto schizofrenico») enunciata nella prima introduzione all'antologia del '61, dove Giuliani dichiara inoltre di voler dare ai pensieri «valore di gesti e di figure tra i fantasmi delle cose» (Alfredo Giuliani, *Introduzione a I novissimi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 15-32, p. 21). Il Teatro dei Novissimi, scrive Rizzo, «wanted to establish a connection between the modes of signification of collages and that of gestures: they are both automatic, ruled by chance rather than by deliberate will, and, because of their nature and these very characteristics, are particularly revealing and liberating» (*Poetry on Stage*, p. 79).

Ancora Giuliani nella stessa *brochure*, parlando di sé, innesca una fulminea analogia con i test proiettivi: «Per me il teatro è come una tavola di Rorschach; o una serie dialogica casuale (stocastica) in cui ogni battuta suggerisce uno schema di avvenimento» (ivi, p. 82).

Come si ricava da altre annotazioni inedite, risalenti probabilmente alla metà degli anni Sessanta, Giuliani era convinto che la «funzione teatrale» implicasse «fin dalla concezione l'intervento del pittore e del musicista e del coreografo» (ivi, p. 257). Questa stretta esigenza di cooperazione tra le arti appare come un dato costitutivo fino ai *pastiches* dialogici di *Povera Juliet*, e oltre. Le «partiture informali» per la scena, scandite da battute che non appartengono a nessun personaggio, costituiscono un esercizio necessario lungo la strada che conduce alla gabbia ritmico-semantica del *Tautofono*, che ad alcuni critici sembra essere il punto di maggiore tensione strutturale nell'esperienza della neoavanguardia e certamente in quella dello stesso Giuliani. Come osserva Gianluca Rizzo, proprio in testi come *Pelle d'Asino* e *Povera Juliet* si realizzano le condizioni formali – «the systematic linguistic and cognitive dissonance», «the antagonistic attitude toward literary and theatrical tradition» (ivi, p. 270) – che portano a saturazione il progetto teorico dei novissimi.

In una delle ultime poesie che Giuliani ha scritto si trova un passaggio illuminante: «segno non ha fondamento, è ciò che fa», che sembra rimandare direttamente alle origini della sua riflessione letteraria. Segni senza fondamento sono certamente le parole della scena, scollate dal contesto e come galleggianti nel vuoto, ma senza fondamento è anche il linguaggio della poesia, la sua pretesa di dire oltre «ciò che fa».

Marcello Verdenelli

Salvatore Claudio Sgroi

Un trittico sciasciano con «giallo». Quaquaraquà, mafia, pizzo

Torino

UTET

2021

ISBN 9788860086761

Non capita spesso di trovare un testo sulla lingua così rigoroso e puntuale nei suoi passaggi interpretativi, esegetici quanto godibile e accattivante per il suo felice e incalzante ritmo narrativo come quello pubblicato da Salvatore Claudio Sgroi, dal titolo, anch'esso molto indicativo e ammiccante, *Un trittico sciasciano con «giallo». Quaquaraquà, mafia, pizzo*. Libro che conferma che anche trattando questioni linguistiche molto sottili e specialistiche si può fare benissimo della bella narrazione. Si potrebbe dire che a Sgroi, nome ben conosciuto nel campo della linguistica e della glottologia italiana per la sua più volte ribadita posizione di convinto sostenitore di una grammatica laica, sia stato facile raggiungere questo positivo risultato. Ma le cose, si sa, non sono mai così semplici e, quando un risultato di valore viene raggiunto, è bene sottolinearlo con forza. Le parole sono straordinari universi in movimento, universi che mettono in moto, per arricchirlo di sfumature, il processo conoscitivo.

Ecco perché lo scrittore argentino Jorge Luis Borges, impareggiabile artigiano della parola vista nella sua continua evaporazione fantastica, ha potuto affermare, creando qualche comprensibile disorientamento se non addirittura qualche smorfia di incredulità, che il vero romanzo di una nazione sta nel suo vocabolario, o meglio in quella successione alfabetica e solo in apparenza neutra di parole che invece riescono a costruire, a saperle leggere, inseguire nel loro affascinante viaggio, una rete culturale sempre spiazzante e di incredibile bellezza. E in effetti, aprendo qualsiasi vocabolario, si vede come le parole facciano un viaggio misterioso abbandonando da subito il loro primo livello referenziale per aprirsi a un livello metaforico, traslato, che è indice indubbiamente di ricchezza espressiva.

Sgroi ha costruito un libro davvero curioso, riproponendo per gran parte articoli già editi, ma rivisti e direi riadattati a questo stile narrativo e aprendo scenari importantissimi sulla lingua, o meglio sulla stratificazione linguistica, vista peraltro in un continuo impasto di lingua e dialetto, di un grande autore siciliano, Leonardo Sciascia, scrittore di rara tensione civile (per intenderci, alla Pasolini, che in uno dei suoi scritti «corsari», e precisamente in quello sulla rivoluzione antropologica in Italia, ebbe a ringraziare Sciascia per il coraggio avuto nel prendere le sue difese contro una folta schiera di voci critiche). Come pochi Sciascia ha saputo interpretare la scrittura letteraria nella sua funzione più militante, più civile, se si vuole anche più scoperta e coraggiosa, facendone l'espressione di una terra, la Sicilia, che ha dato alla letteratura italiana un impulso decisivo alla costruzione di una lingua letteraria di alta caratura, grazie all'apporto di Capuana, Verga, Pirandello, solo per citare qualche nome.

Per riuscire in questa costruzione quasi narrativa, ma sempre felicemente e fittamente documentata, Sgroi è ricorso al felice stratagemma del giallo, messo in evidenza nel titolo e mai come nel caso di Sciascia così appropriato, a partire da un dato biografico su cui effettivamente aleggia a tutt'oggi un elemento di mistero, e cioè il mancato conferimento di una laurea *honoris causa* in Lettere all'università di Messina. Ribadita da altri enigmi linguistici di cui il libro è costellato, la struttura giallistica si articola sulla scia di tre parole-universo, *quaquaraquà, mafia, pizzo*, che diventano tre

vettori direzionali per orientarsi in una regione davvero unica nel suo ampio, articolato, moderno respiro culturale.

È a dir poco sorprendente come autori del calibro di Sciascia abbiano avuto rapporti non facili con il mondo universitario, generalmente un po' restio a dare piena cittadinanza a spiriti troppo liberi. Anche Pirandello non ebbe un rapporto facile con il mondo universitario. Iscrittosi alla facoltà di Lettere all'università di Roma ebbe dissapori con il professor Onorato Occioni, al punto che si trasferì in Germania, e più precisamente a Bonn, dove poté discutere una tesi quasi pionieristica di filologia romanza sulla «parlata» di Girgenti, che gli stava così tanto a cuore. Sciascia, iscrittosi nel 1941 alla facoltà di Magistero di Messina, abbandonò gli studi dopo aver superato ben 17 esami sui 23 previsti e dopo essere stato bocciato due volte all'esame di italiano. E forse questo precedente ha inciso non poco su certe incomprensioni e gli equivoci successivi. Anche perché Sciascia, come ha dichiarato in una intervista, avrebbe preferito, considerando la cifra appunto civile, sociale, politica, del suo mondo letterario, una laurea *honoris causa* in Legge. Il mancato conferimento ha tutti i tratti di un vero e proprio giallo, dove ci sono colpevoli, innocenti, posizioni ambigue, sospette, ma soprattutto indizi, percorsi che portano fuori strada prima di arrivare a individuare la vera causa dei fatti.

Su questa traccia, che crea una atmosfera già molto particolare, Sgroi ha impostato i densi e significativi percorsi in cui il libro si snoda. E lo fa, da convinto sostenitore qual è di una visione laica della lingua, calandosi pienamente e convintamente nell'azione, nello sviluppo che quei tre universi, quei tre centri gravitazionali determinano, compresi, come in un giallo che si rispetti, gli imprevisti, i colpi di scena, i mascheramenti, i falsi indizi, le false piste, e comunque mai assumendo l'atteggiamento dello studioso distaccato, freddo osservatore dell'azione culturale che quelle tre parole richiamano ma semmai inseguendone sfumature e implicazioni.

Davvero difficile riassumere un libro così denso, sul quale ci permettiamo qualche rapida incursione. Per esempio nel capitolo 2, *La riflessione metalinguistica di Leonardo Sciascia su lingua/dialetto*, che dà l'intonazione agli altri capitoli, viene affrontata una questione centrale in tutta la storia della cultura italiana. Ben prima che le voci più importanti e autorevoli del Novecento (per esempio Pasolini) si confrontassero su di essa, la questione della lingua ha preoccupato, già da Dante e fino all'Ottocento (a non dir altri, Manzoni, Leopardi) i maggiori esponenti della nostra letteratura. Sgroi non ritiene che Sciascia si possa considerare uno specialista, poiché gli manca appunto una «adeguata cultura linguistica», ma sui problemi relativi Sciascia si è affacciato in rapporto all'evoluzione della sua scrittura. Pur non avendo, a detta di Sgroi, le *physique du rôle* del linguista, qualche concessione da parlante-dialettologo Sciascia se la riserva in un testo come *Kermesse* (1982), riedito nel 1984 e nel 1990 ampliato con il titolo *Occhio di capra*, alla fine di una continua oscillazione, «a metà strada tra l'ambizione scientifica del dialettologo e quella letteraria, del piacere della scrittura».

In una intervista con Domenico Porzio, cui Sgroi dedica giustamente particolare attenzione, pubblicata postuma nel 1992, Sciascia ebbe a rimarcare la fondamentale differenza che c'è tra il dialetto e la lingua nazionale. Il primo permette di raggiungere, di esplorare una sfera più intima, più segreta e «di raggiungere la madre». Ma «La differenza tra dialetto e lingua sta nel fatto che nessuna opera di pensiero può essere scritta in dialetto». Nel legame diretto del dialetto con la figura materna, si stabilisce un significativo punto di contatto con il primo Pasolini, quello dialettale delle *Poesie a Casarsa*, in cui la figura materna ha un ruolo decisivo. Nell'intervista Sciascia precisa altri significativi punti, a partire dalla capacità della lingua di esprimere più compiutamente un pensiero; capacità che il dialetto o non avrebbe, o avrebbe in un modo decisamente minore. Viene tolta così sostanza espressiva e emotiva al dialetto, mentre la grande poesia dialettale del Novecento (quella per esempio di Marin, Noventa, Zanzotto, Scataglini, Guerra) non difetta certo di

espressività, né di visione del mondo, sia pure rimanendo in un ambito geografico limitato. Ecco perché a noi la posizione non univoca e se vogliamo altalenante di Sciascia sulla lingua non sembra una contraddizione ma il segno di un differente e forse anche più tormentato approccio alla lingua. Di qui il tagliente e sarcastico giudizio dato dallo scrittore di Racalmuto sulla moda strutturalista del tempo, quella che taglia come una implacabile «affettatrice della mortadella» i testi (l'esempio riguarda le concordanze della *Commedia* dantesca), sminuzzandoli, tagliandoli, riducendoli a un «mucchio di polvere» e in sostanza privandoli di quel corpo su cui si misura, che si tratti di un testo in lingua o in dialetto, il grado di espressività, pur rimanendo ovviamente diversa, come osserva Sgroi, la «gettata» geografica o il «raggio d'azione» della lingua rispetto al dialetto.

Quella che allora a prima vista potrebbe sembrare una contraddizione sciasciana relativamente al rapporto lingua/dialetto a guardar bene si rivela un supplemento di espressività, di indagine conoscitiva, di visione del mondo, rimanendo, Sciascia, uno scrittore con curiosità linguistiche discontinue e poco sistematiche. Ecco perché ci pare francamente difficile seguirlo sulla strada di quella che potrebbe apparire a prima vista una evidente contraddizione, sottolineata anche da Sgroi. Sciascia individua la contraddizione nel suo stesso essere siciliano: «Essere siciliano per me significa proprio questo: vivere in una perpetua contraddizione, non volere essere quello che si è». Dichiarazione che ha quasi il taglio di un principio filosofico e porta diritto a Pirandello, e più specificamente al suo vedersi vivere. Per Sciascia la contraddizione è vita, speranza, futuro, progettualità, ma soprattutto duttilità di pensiero, pensiero sempre aperto, curioso al punto che quella contraddizione la vorrebbe come epigrafe della sua vita: «Contraddisse e si contraddisse». Insomma, un diritto alla contraddizione, che suona come un diritto alla libertà e che fa del mondo sciasciano un mondo sempre aperto, in continuo movimento e alla ricerca di una verità che anima la tensione civile della scrittura, sempre sfuggente e spigolosa ancorché sempre difficile da dipanare. Dopo il capitolo I, definito non a caso «Un giallo», sul mancato conferimento della laurea *honoris causa* in Lettere e il capitolo 2, *La riflessione metalinguistica di Leonardo Sciascia su lingua/dialetto*, seguono capitoli che mettono ancora più in luce il sostrato, il colorito dialettale della lingua di Sciascia, con una analisi sempre lucida ed efficace, come quella del termine 'taddema' nel senso figurato di 'aureola', presente in uno dei romanzi più conosciuti di Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961). Nei capitoli dedicati alle tre parole-chiave richiamate nel titolo, *quaquaraquà*, *mafia*, *pizzo*, che non solo rinviano immediatamente per la loro riconoscibilità culturale al mondo siciliano, ma esaltano, grazie anche a felici incursioni nella loro storia etimologica e ad attestazioni letterarie e vocabolaristiche, l'azione investigativa di Sgroi, viene impugnata l'idea di una glottologia e di una linguistica senza anima, un po' fredde, un po' troppo tecnicistiche, mentre la posizione di Sciascia, soprattutto di Sciascia scrittore, viene posta al centro di una articolata ricognizione culturale.

A rendere lo scrittore di Racalmuto così decisivo in questo percorso è, a guardar bene, proprio la sua doppia natura di teorico e di scrittore, due anime non facili da conciliare ma anche necessarie. Soprattutto quella di scrittore, là dove Sciascia, si veda per esempio la prima attestazione letteraria della parola *quaquaraquà*, fa da autentico apripista, avendo contribuito alla diffusione della parola a livello nazionale. Sgroi lo mette subito in chiaro proprio ad apertura di capitolo: «Non v'è dubbio che in italiano la fortuna di *quaquaraquà* sia legata all'uso di Leonardo Sciascia ne *Il giorno della civetta*, e si possa quindi indicare come anno di prima attestazione il 1961». La parola viene proferita dal capo-mafia, don Mariano Arena, rivolto al capitano Bellodi, dopo aver esposto una scala di caduta valoriale. Lui che ha «una certa pratica del mondo» divide l'umanità, «bella parola piena di vento», in cinque categorie: uomini, mezz'uomini, ominicchi, piglianculo, *quaquaraquà*. In esse quest'ultima parola segna il punto di caduta più basso, più degradato da un punto di vista valoriale, di una umanità sempre più negativa, abbruttita nella sua morale.

Interpellato sull'origine di questa particolare classificazione valoriale, dove il *quaquaraquà*, col significato di persona inetta, senza carattere, senza alcuna spina dorsale, occupa l'ultimo posto, Sciascia ha precisato di averla sentita fare da «gente che vive dentro la cultura, dentro la visione della vita mafiosa». La parola *quaquaraquà*, pur avendo un significativo antecedente, almeno a livello di suggestione onomatopeica, in una novella di Luigi Capuana dal titolo *Quarquarà*, Sciascia, escludendo che si tratti di ripresa conscia, la riporta a una fonte orale, stando alla quale «serve a indicare una persona da niente», virando conseguentemente verso la dimensione dialettale e popolare che rimane sempre attiva nel suo discorso più letterario. Anche qui Sgroi ricostruisce in maniera dettagliata gli equivoci e i fraintendimenti che nel corso del tempo si sono depositati, come delle vere e proprie incrostazioni, sulla parola, comunque vitalissima anche in certe banalizzazioni di senso a partire dalla suggestione onomatopeica del verso della quaglia. L'indagine su *quaquaraquà* viene corredata da una accuratissima carta d'identità linguistica, in forma di tavola sinottica che riassume anche visivamente il suo percorso.

La stessa modalità caratterizza anche le altre due parole al centro dell'analisi di Sgroi, *mafia* e *pizzo*. Esse hanno un respiro più ampio rispetto al più circoscritto ma non meno significativo perimetro siciliano da cui pure derivano, dimostrando interessanti infiltrazioni nella cultura letteraria anche nazionale. Ci basti segnalarne le prime attestazioni letterarie e vocabolaristiche. Il «tormentatissimo sicilianismo *mafia*, ora diatopicamente pan (ed extra-) italiano, è caratterizzato da notevole ricchezza, produttività e vitalità derivazionale in siciliano e soprattutto in italiano» («Mafia dicesi in Sicilia l'elemento malandrinesco»), a cominciare dalla prima attestazione in lingua, nel 1863, per poi snodarsi, come scrive Sgroi, in «una caleidoscopica rifrazione quasi allucinatoria, creatasi in quest'ultimo cinquantennio», certo non senza qualche incertezza o approssimazione, ma con una grande vitalità.

Forse il caso più emblematico, che va senz'altro ad arricchire l'impostazione giallistica dell'intero volume, è la *mafia*, di cui parla Sciascia nel *Ritratto di Alessandro Manzoni* (1988) e con la quale il giallo si infittisce e di molto: «Il solo romanzo che al romanzo di Manzoni si può accostare, ma secondo la definizione 'eterna', a me pare sia il *Don Chisciotte*: libro che, sappiamo, Manzoni considerava un capolavoro e che lesse anche, con grande attenzione, nel testo spagnolo: e ne cavò [nel 1843] una lista di parole che nel dialetto milanese sopravvivevano (tra le quali, misteriosamente, la parola 'mafia': che nel *Don Chisciotte* non c'è, e nemmeno si trova nei dizionari del dialetto milanese; e resteremo a chiederci per quale errore questa parola, allora inesistente nello spagnolo e nel milanese, sia affiorata al Manzoni, e con un significato omologo a quello che avrà in tutt'Italia dopo il 1860» (sott. nel testo). Proprio *Don Chisciotte* apriva la strada, tutta allucinatoria, al romanzo moderno europeo e era amatissimo tra l'altro da Leopardi che se lo portava dietro nei suoi viaggi. A rendere la ricerca ancora più complessa ma al tempo stesso anche più intrigante sono senz'altro quegli *Spogli dal 'Don Chisciotte'* risalenti al 1843, dove fra le 122 espressioni spagnole non risulta la parola *mafia* e quella che sembra maggiormente avvicinarla, *maña*, ha il significato di 'astuzia', 'malizia'.

Se il capitolo 7 del volume ci offre un quadro davvero dettagliato, con elementi persino giallistici, delle «allucinazioni» mafiose, il capitolo 8 si sofferma invece sulle «ramificazioni» mafiose sottolineando l'estrema vitalità della parola. Il capitolo 9, l'ultimo del volume, si chiude con una analisi, anche qui molto significativa per gli importanti percorsi interpretativi che apre, della parola *pizzo* ('tangente estorta da organizzazioni mafiose e camorristiche'), attestata per la prima volta non nel 1958 nel romanzo *Un treno nel Sud* di Corrado Alvaro, ma nel 1885, data della prima traduzione italiana de *I mafiusi. Commedia in quattro atti* di G. Rizzotto e G. Mosca. Qui si può constatare che *pagare (per) il pizzo* nel mondo carcerario significava 'pagare (una somma) per il pizzo' ovvero 'per il posto letto'.

Ci piace anche segnalare, oltre alle relative carte di identità che Sgroi fornisce con scrupolo investigativo per ogni parola del *Trittico*, la ricca e soprattutto funzionale bibliografia che accompagna ogni capitolo e, cosa oggi sempre più rara e proprio per questo benvenuta, i tre indici finali - indice dei nomi propri, indice (selettivo) delle nozioni e dei termini tecnici, indice delle parole - che rispecchiano la cura con cui è stata condotta una ricerca serrata e avvincente sugli straordinari enigmi etimologici che danno ancora più senso all'impianto giallistico del volume. Le parole del *Trittico*, avendo trovato il loro primo senso in una area più circoscritta, regionale e periferica, sono andate poi allargando la loro sfera di influenza, fino a diventare di dominio nazionale e internazionale. Persino gli aspetti più discutibili degli interventi di Sciascia in materia linguistica hanno svolto e conservano una loro precisa funzione.

Rosalba Galvagno

Stazzone Dario

Al di qua del faro. Consolo, il viaggio, l'odeporica

Firenze

Olschki

2021

ISBN 9788822267641

Il libro di Dario Stazzone, *Al di qua dal faro. Consolo, il viaggio, l'odeporica* (Firenze, Olschki, 2021) si può leggere come un avvincente racconto di viaggio, ricchissimo di spunti e di riferimenti. Del titolo dato al volume lo studioso fornisce la spiegazione proprio *In limine* ai cinque capitoli che lo compongono (I. *Il ritorno all'isola «di violenza e inganno, di utopie e distopie»*, II. *Retablo ovvero Le voyage pittoresque del cavaliere Clerici*, III. *La Sicilia dell'olivo e dell'olivastrò*, IV. *Di un ritorno impossibile, ovvero dello Spasimo di Palermo*, V. *Viaggiatori al di qua dal faro*). Un titolo che, mimando quello della nota e importantissima raccolta di saggi di Vincenzo Consolo, *Di qua dal faro* del 1999, vuole «rendere l'idea del movimento dei viaggiatori impegnati nel *Grand Tour d'Italie* che si spingevano fino alle estreme propaggini meridionali d'Italia, fino alla Sicilia. Il sottotitolo fa riferimento al tema del viaggio e alla fitta trama di citazioni della letteratura odeporica riscontrabili nell'opera consoliana». (p. VII)

Il viaggio dunque, così come esso si articola nei testi di Consolo, nel confronto, specialmente, con la letteratura odeporica dei secoli XVIII e XIX, è al cuore del libro, che si concentra principalmente su alcuni racconti tratti da *Le pietre di Pantalica*, *Di qua dal faro*, *La mia isola è Las Vegas* e sulle opere maggiori: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, *Retablo*, *L'olivo e l'olivastrò*, *Lo spasimo di Palermo*.

Il primo capitolo, *Il ritorno all'isola. «Di violenza e inganno, di utopie e distopie»*, dopo una introduzione di ampio respiro sul motivo del ritorno – il faticoso e impossibile *nostos* consoliano – a partire dal racconto non a caso intitolato *I ritorni* (sesto e ultimo della sezione intitolata *Verghiana* in *Di qua dal faro*), introduce un motivo particolarmente caro allo studioso, il viaggio in camion di Consolo bambino o adolescente, col padre: «Il motivo del viaggio in camion, aperto a diverse variazioni e partiture, torna ripetutamente nei racconti consoliani e rinvia al significativo incunabolo del romanzo esordiale, *La ferita dell'aprile*», nel quale è il protagonista Scavone a partecipare a un breve viaggio per la Sicilia assieme allo zio Peppe e un giovane aiutante, verso un paese del comprensorio etneo, Randisi, toponimo di fantasia dietro al quale si riconosce facilmente la cittadina di Randazzo». (p. 8). Questo motivo ricorre anche, tra gli altri, in un altro capitale racconto *I linguaggi del bosco* raccolto in *Le pietre di Pantalica*.

Il secondo capitolo, il più corposo, è dedicato al romanzo *Retablo*, letto come un vero e proprio *voyage pittoresque del cavaliere Clerici*: «[...] l'opera è ispirata al modello del diario di viaggio la cui redazione era in voga tra XVIII e XIX secolo. I continui riferimenti pittorici, la passione grafica di Clerici, persino l'originaria interpolazione di alcune illustrazioni fanno pensare in modo più specifico alla tradizione del *Voyage pittoresque*». (p. 25)

Fabrizio Clerici è, com'è noto, l'artista metafisico milanese, autore delle illustrazioni della prima edizione di *Retablo* uscita per Sellerio nel 1987, il cui nome Consolo aveva dato al protagonista del romanzo ambientato in Sicilia intorno alla metà del Settecento, dove, durante il suo avventuroso *Tour* dell'isola in compagnia di frate Isidoro, scrive e illustra con dei disegni un Diario di viaggio. Ora, «Se la pittorialità è *naturaliter* caratteristica della letteratura odeporica, a maggior ragione essa è presente nella tradizione del *Voyage pittoresque*, termine coniato per rappresentare la tendenza nata nell'Inghilterra della fine del XVII secolo dove le narrazioni di viaggio si accompagnavano ad

un apparato figurativo spesso influenzato dalle fantasiose vedute di Salvator Rosa, pittore che ha conosciuto una fama crescente fino all'apoteosi d'epoca romantica. Il viaggio pittoresco del Settecento dedicato alla Sicilia, ha due protagonisti d'eccezione nell'abate di Saint-Non, col suo *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie* illustrato da acqueforti di inconfondibile intensità chiaroscurale, e in Jean Houël, col suo *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, pubblicato a Parigi in quattro volumi tra il 1782 e il 1787. Non mancano importanti esempi ottocenteschi come *Sicilian scenery* di William Light, pubblicato a Londra nel 1823». (pp. 40-41)

Nel paragrafo intitolato *La peregrinazione del cavaliere Clerici*, il viaggio di quest'ultimo è analizzato anche alla luce del celeberrimo *Viaggio in Sicilia* (dall'*Italienische Reise*) di Goethe sul quale Consolo ha scritto una bellissima introduzione per l'edizione italiana (Ediprint, Siracusa, 1987), riproposta poi nella silloge *Di qua dal faro*, come ottavo e ultimo racconto della sezione intitolata *Sicilia e oltre*. Si tratta di un saggio fondamentale per capire non solo *Il viaggio in Sicilia* di Goethe, il viaggio in Sicilia di Clerici, ma anche quello di Consolo in Sicilia. A questo riguardo lo studioso cita, tra gli altri, un passaggio particolarmente significativo sullo smarrimento che il viaggio in Sicilia poteva provocare, non solo a uomini del Nord come Goethe o Clerici, ma perfino a Consolo viaggiatore nella sua isola: «Nello stesso saggio, l'autore dà una particolare lettura del viaggio di Goethe, capace di non perdersi in un'isola complessa e stratificata, medusea e seducente come la Trinacria». «A patto di dire anche, citando Consolo, che le imprecisioni, le omissioni, le rimozioni del poeta di Weimar erano dovute a un assillo principale: di non varcare, nel viaggio a ritroso verso l'antichità della storia, verso l'origine della civiltà, la soglia dell'ignoto, di non inoltrarsi nell'oscura e indecifrabile eternità; di non smarrirsi, immerso in una natura troppo evidente e prorompente, nell'indistinto, nel caos infinito (diciamo qui per inciso che, pochi anni più tardi, un altro grande, il nostro Leopardi, lucidamente consapevole della fragile e dolorante condizione umana, non esitava a naufragare negli "interminati spazi" e nei "sovrumani silenzi"). La paura del poeta Goethe di varcare i limiti è quindi uguale e speculare alla paura della perdita di identità di ogni buon siciliano». (pp. 27-28)

Il terzo capitolo, *La Sicilia dell'olivo e l'olivastro*, tratta di un viaggio nella Sicilia dei disastri. Il viaggio che il Narratore compie nel romanzo *L'olivo e l'olivastro*, non assomiglia più al *Tour* canonico dell'odeporica in Sicilia (che pure era ancora rintracciabile in *Retablo*). Esso è più vicino per certi aspetti ai viaggi in Sicilia raccolti in *Le parole sono pietre* di Carlo Levi, cui Stazzone dedica d'altra parte alcune belle pagine.

Consolo ha costruito il suo viaggio nell'Isola come un vero e proprio viaggio esistenziale sulle orme di un testo ben preciso, l'*Odissea* omerica. Da questa specola *L'olivo e l'olivastro* si può considerare una riscrittura del poema di Omero, al pari dell'*Ulisse* di James Joyce, del quale sappiamo che lo scrittore agatense fece tesoro. Ora, gli ulissidi presenti nel romanzo consoliano, come pure le città che essi abitano o attraversano, sono caratterizzati da un tratto disforico presente già nel titolo stesso del romanzo, del quale Consolo suggerisce la chiave di lettura sia nell'epigrafe al volume, sia nella citazione nel secondo capitolo dedicato a Ulisse quando, sposato e lacerato, sbarca nell'isola dei Feaci, sia, fuori dal romanzo, nella celebre intervista rilasciata a Nicolao (Vincenzo Consolo-Mario Nicolao, *Il viaggio di Odisseo*, Bompiani, Milano 1999).

Stazzone, da parte sua, interpreta il contrasto tra l'olivo e l'olivastro anche alla luce della tradizione odeporica: «Il contrasto tra un passato di cultura e il presente di distruzione cui il romanzo accenna ripetutamente ha un presupposto nella rimemorazione storica, artistica, archeologica e nella ricca trama di citazioni dell'odeporica del XVIII e XIX secolo. La moderna barbarie si fa evidente quando lo sguardo dello scrittore si sovrappone a quello dei viaggiatori o dei poeti che in passato hanno scorto l'incanto di un'isola non ancora devastata dal cemento e dall'industrializzazione del dopoguerra. È da rilevare che non mancano, nella struttura poemica de *L'olivo e l'olivastro*, più ampi e organici inserti diegetici come l'arrivo di Caravaggio a Siracusa e la celebrazione catanese

degli ottant'anni di Verga. Ma in entrambi i casi si tratta di racconti che restituiscono le immagini sofferenti di due ulissidi, l'uno in fuga dagli errori della sua tormentata esistenza, l'altro attonito dopo il sogno di successo che l'aveva portato a Firenze e Milano, ormai anziano, afasico e sdegnato verso una realtà intrisa di retorica superomista ed estetizzante. (p. 57)

È importante anche rilevare che questo degrado attuale di alcune delle città siciliane toccate dal narratore nel suo *iter siculum*, si accompagna alla malattia. Al disastro ambientale si associa talvolta infatti la malattia di alcuni personaggi (il barone Von Platen o lo stesso Caravaggio a Siracusa). Ma nell'*Olivo e l'olivastro* ci sono anche zone di conforto, di bellezza e di armonia. Basta leggere le tappe nelle quali il viaggiatore incontra ed è ospite della poetessa e scrittrice Maria Attanasio (Caltagirone), del poeta Nino De Vita (Trapani), del poeta e scrittore Sebastiano Burgaretta (Avola), appartati però, tutti e tre, nei loro ritiri, lontano dal rumore e dall'orrore di una certa modernità. Tutti e tre, è importante ricordarlo, amici di Consolo.

Lucia Di Girolamo

Carlo Vecce
Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 8829012203

«Si può fare la storia di un sogno?» È questa la prima domanda che Carlo Vecce, autore de *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno* (Carocci, 2022), si pone nell'attraversamento di quel cantiere creativo che è stato la realizzazione del film del poeta friulano, primo episodio della *Trilogia della vita*, poi completata da *I racconti di Canterbury* (1972) e da *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

L'opera, vincitrice dell'Orso d'argento al Festival di Berlino nel 1971, nasce da un'attrazione: «Non sono io che ho scelto il *Decameron*, ma è il *Decameron* che ha scelto me» (p. II). Eppure, al di là del riferimento a un incontro quasi fatale, in questo denso saggio il *Decameron* appare come un vigile processo poetico, la cui ricchezza caleidoscopica abbraccia la pellicola in tutte le dimensioni spazio-temporali. Il "Prima", il "Durante", il "Dentro" e il "Dopo" del film vengono scandagliati a più livelli, dalla prima idea al successo commerciale, con lo scopo di ricomporre i percorsi seguiti da Pasolini nel restituire una prospettiva personale del capolavoro trecentesco di Boccaccio.

L'indagine del "Prima", che occupa il capitolo iniziale, è inaugurata dalla suggestiva immagine di Pasolini ispirato da un volo sulla Turchia e dal desiderio di girare un film corale, solare e felice, dopo la sua potente ma tragica Medea. La scelta del *Decameron* è quasi scontata per un autore che, scrive Vecce, vuol tornare alla «maniera» di *Ragazzi di vita* e mettere in campo «un consapevole richiamo [...] alla prima grande (e forse migliore) prova narrativa» (p. 14). Sullo sfondo del sogno boccacciano, tuttavia, la morte irrompe nel quotidiano «della gente comune, ne fa scempio, ne dilania i corpi e le anime» (p. 16). E Pasolini non può ignorarlo.

Il "corpo a corpo" del regista con la raccolta di novelle è raccontato da Vecce come un incontro acceso che prende il via da una lettura approfondita, durante la quale «con cura meticolosa, armato di matita, pennarello nero e rosso, penna biro nera, blu e rossa, [Pasolini, *N. d. A.*] percorre tutto il volume, riempiendolo dei suoi consueti segni di lettura» (p. 21). Il risultato dello scavo è un elenco di ventisette novelle, divise, nei fogli pasoliniani consultati dallo studioso, in tre blocchi: i prodromi dei «tre tempi di un futuro film» (p. 24). Si tratta delle prime pennellate di quel grande «affresco da tutto il mondo» di cui Pasolini scrive in una lettera indirizzata al produttore Franco Rossellini (p. 26). Nel progetto iniziale, Napoli ha un ruolo centrale: l'immagine che ne restituisce questo schizzo originario supera tutti i clichés da cui il poeta si è lasciato sedurre prima di conoscere la città, per cui prova ancora «fascino» e «paura» (p. 30). Pasolini è interessato alla Napoli della poesia dialettale, della musica, della canzone e del teatro di Eduardo, con cui il poeta di *Le ceneri di Gramsci* ha intessuto un profondo legame amicale.

Dopo lo stimolante affondo nella storia dei primi passi dell'opera, Vecce racconta la fatica del trattamento, al termine del quale la struttura del film risulta divisa in tre tempi. Tra le tante modifiche rispetto al testo trecentesco, le più rivoluzionarie sono l'eliminazione della cornice dei novellatori in fuga dalla peste e il trasferimento delle location di gran parte delle novelle a Napoli. Per il passo successivo, la sceneggiatura, Vecce ne sottolinea la natura mobile, a cui Pasolini tiene molto, tanto da decidere di mantenere la scrittura del film in una forma magmatica. D'altronde il regista ha a lungo riflettuto sulla sceneggiatura, definendola, in un saggio molto conosciuto: «una struttura che vuol essere altra struttura» (*La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra*

struttura», 1965). Il testo è in continua trasformazione, tanto che nella versione finale risulta diviso in due tempi. Il dinamismo perenne del modo di lavorare pasoliniano spicca in maniera ancora più accentuata nell'effettiva messa in scena, analizzata dallo studioso nel secondo capitolo attraverso la mappatura del "Durante", vale a dire delle scelte dei luoghi, delle figure e dei suoni. Una più ampia location campana supera quella ideata in principio e focalizzata su Napoli, che diventa invece «luogo simbolo, luogo dell'anima, ma non è più il principale ambiente di ripresa: adesso al suo posto c'è Caserta vecchia» (p. 61), più adatta a restituire l'atmosfera rurale di alcune novelle. L'individuazione degli interpreti è altrettanto basilare quanto quella dei luoghi e Vecce ne rende con accuratezza il vasto processo, che si concretizza in una effettiva mescolanza di attori professionisti e non professionisti, nomi noti, meno noti o addirittura sconosciuti. La fase successiva è la messa in scena del sogno, le riprese, momento in cui competenza tecnica e accenti creativi si devono fondere. Anche per quest'altro, importante, passaggio l'autore ci porta nel vivo del cantiere filmico seguendo, con l'analisi dei fogli del copione di scena, l'intero sviluppo del lavoro, condotto con impeto da un Pasolini che «sembra essere animato da un'energia disumana, e trascina tutti gli altri nei sopralluoghi e nelle riprese» (p. 85). Lo stesso vigore segna le fasi di post-produzione, dal montaggio al missaggio delle colonne visiva e sonora. Al piccolo sovvertimento dello scambio dei due tempi, definito dallo studioso «terremoto», corrisponde all'opposto una colonna sonora in grado di dare al tutto «un senso di continuità» (p. 90); la musica «passa da una vicenda all'altra attraversandone i labili confini» (p. 90) ed evocando la tradizione partenopea, sia quella più conosciuta, come la struggente canzone *Fenesta che lucive*, sia i canti del folclore etnografico recuperati da Alan Lomax e Diego Carpitella. Il "Durante" si conclude con un approfondimento dei dibattiti nati prima dell'uscita della pellicola. Il clamore fiorito attorno all'ultima fatica del regista viene descritto come «un altro piccolo capolavoro di Pasolini, questa volta nel campo della comunicazione mediatica, dalla stampa quotidiana alla televisione» (p. 94). Con accuratezza Vecce mette ordine nel gran numero di articoli, critiche e interviste che cercano di tracciare i contorni del film annunciato, dagli interpreti ai costumi, dagli ambienti al rapporto di Pasolini con Boccaccio. Dopo tutto ciò viene il film, «quello che vediamo, e nient'altro» (p. 103), a esso, «al corpo dell'opera nella sua globalità» (p. 103), al suo raccontare, alle immagini, alle parole, agli stili, al sogno, l'autore dedica "Dentro", il terzo capitolo. Illuminanti sono le righe sul valore metapoetico del vecchio novellatore che racconta in napoletano la storia della monaca Isabetta e della badessa Usimbaldina e completa, così, «la restituzione di una dimensione originaria e primaria della comunicazione per mezzo di un testo letterario antico "oralizzato", agito e interpretato in fruizione collettiva» (p. 109). Vecce, poi, rintraccia l'altro grande universo di riferimento del regista, eredità degli anni di studio con Roberto Longhi: le arti visive. I nessi sono molteplici, tra gli altri: Pieter Bruegel il Vecchio, Masaccio, Velázquez, il Maestro delle vele, ma, soprattutto, Giotto del *Giudizio Universale* della Cappella degli Scrovegni. Da non trascurare anche la memoria cinematografica, primo tra tutti Kenji Mizoguchi dei *Racconti della luna pallida di agosto* (1953), ma anche Kurosawa e Murnau. Centrali le autocitazioni, dalla *Sequenza del fiore di carta di Amore e rabbia* (1969) a *Uccellacci e uccellini* (1966), da *Medea* (1969) a *Accattone* (1961), a cui rimanda il canto di *Fenesta ca lucive*. Sulla memoria visiva domina la parola immediata e potente del dialetto partenopeo, scelta polemica contro «la mostruosa lingua "comune" che si sta diffondendo nel paese, vuota, piatta, omologata: la lingua della televisione, della politica, della pubblicità» (p. 119). Ma l'autore non si limita ad analizzare il parlato, fondante la sua riflessione sulla gestualità, perché la lingua napoletana è anche quella delle espressioni facciali e dei movimenti del corpo, tanto che: «il *Decameron* potrebbe essere visto e inteso anche senza sonoro, come un film muto, da chi conosce quel codice» (p. 120). Il complesso impianto del film è attraversato da uno stile che punta a essere medio, «tra comico e tragico, tra basso e sublime» (p. 128). L'opera, mira a recuperare «un livello primario e autentico» e per questo, scrive Vecce, lo «strumento [...] resta l'uso della soggettiva» (p. 128) forma dello sguardo legata alla ricerca pasoliniana di un personale

realismo, un'indagine che è iniziata dallo studio di Dante e Erich Auerbach, dalle riflessioni sul realismo figurale e sul realismo creaturale, dagli affondi di articoli come *Lo stile libero indiretto in italiano* (1963) e *Cinema di poesia* (1965). Nel richiamo finale al sogno (Giotto: «Mah. Perché compiere un'opera, quando è così più bello sognarla soltanto?»), Vecce, a ragione, individua la chiave per leggere il film come un'opera aperta. D'altronde, la stessa presenza di Pasolini nella diegesi ridefinisce il ruolo dell'autore, non più granitico demiurgo, ma figura coinvolta in un processo di riscrittura continua.

Il "Dopo" del film, quarto e ultimo capitolo del saggio, restituisce le polemiche suscitate dall'opera pasoliniana, divisa tra il «successo di pubblico e la situazione di scandalo» (p.146), una condizione apparentemente contraddittoria, ma in verità rivelatrice della straordinaria capacità del *Decameron* di incidere sull'immaginario dell'epoca. Eppure questo successo porta con sé numerosi tradimenti del senso originario; il più "doloroso" è la nascita del sottogenere "decamerotico", fortunatamente bilanciato da due apprezzabili progetti, *Storie scellerate* (1972) di Sergio Citti (con sceneggiatura di Pasolini) e *Il cuore del tiranno, ovvero Boccaccio in Ungheria* (1981) di Miklós Jancsó. A conclusione della ricca analisi del cantiere del film, Vecce riflette ancora una volta sulla mancanza della cornice dei giovani novellatori. Nondimeno, osserva l'autore, questa eliminazione non sopprime il morbo, perché la morte e il caos circondano comunque l'opera: «la peste c'è, e resta là fuori: la realtà che ci circonda, il nuovo nazismo del capitalismo, il disciplinamento sociale, il consumismo che violenta e annichila i corpi e le anime, il contagio che sta distruggendo la vita, la gioia, l'immaginazione, la libertà, l'eros» (pp. 149-150). Per questa nuova piaga, Pasolini infatti interrompe il montaggio e si dedica a *12 dicembre*, un documentario sulla strage di piazza Fontana, pretesto per ritornare nei luoghi del *Decameron*. A Napoli, al cui mito resta fedele (p. 151), intervista gli operai in lotta dell'Italsider di Bagnoli. Intanto le mistificazioni continuano, fioriscono i tradimenti degli altri due film della *Trilogia*. Per reazione, Pasolini scrive *L'abiura della Trilogia della vita* (1975), in cui non nega «le ragioni della sua poetica» (p. 152), ma sente l'esigenza di prendere le distanze da ciò che i suoi film sono diventati là fuori, dove c'è ancora la peste. Chiudono questo appassionante e puntuale attraversamento della complessa e articolata fabbrica pasoliniana, tre utili appendici: la trascrizione del parlato, fondamentale per comprendere il lavoro sull'anima orale del racconto; l'intervista a Gabriella Maione, "la bella siciliana", centrale per cogliere la concezione che del set aveva il regista; in ultimo, "L'opera in movimento", raffronto tra i fogli pasoliniani (prima forma, sceneggiature, copione di scena, film stampato, film), valido per abbracciare l'intero processo creativo di una pellicola tanto discussa quanto necessaria.

Mattia Bonasia

Luciano Zampese

«*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello*

Roma

Carocci Editore

2021

ISBN 978-88-290-0545-1

«*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello* è l'ultima monografia ad aggiungersi alla florida riscoperta critica contemporanea di Luigi Meneghello (1922-2007), scrittore originario di Malo (nel vicentino) ma vissuto per gran parte della propria vita in Inghilterra, dove è stato fondatore del dipartimento degli *Italian studies* all'università di Reading. Luciano Zampese ricopre un posto di spicco nella bibliografia critica sull'autore, avendo pubblicato uno dei volumi più apprezzati, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello* (Firenze, Franco Cesati, 2014), oltre a numerosi interventi apparsi su differenti collettanee dedicate a Meneghello negli ultimi anni. *S'incomincia con un temporale* si presenta sin da subito in controtendenza rispetto al resto delle monografie sull'autore maladense, tendenti a trattare l'inezienza del corpus romanzesco: Zampese si concentra unicamente su *Libera nos a malo* (primo romanzo dello scrittore, pubblicato nel 1963), fornendone una guida alla lettura, in uno stile tra l'accademico e il divulgativo. Unica eccezione è rappresentata dall'ottavo capitolo, *Paralipomeni*, in cui vengono presentati al lettore gli altri due libri che trattano la 'materia maladense', il romanzo *Pomo pero* (1974) e il saggio sociolinguistico *Maredè, maredè... sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1991). La possibilità di pubblicare una monografia per un editore importante come Carocci trattante una singola opera di Meneghello può essere letta come una testimonianza dell'ormai acquisita centralità nel panorama letterario nazionale dello scrittore di Malo.

Il volume di Zampese si distacca da una buona parte della critica contemporanea però soprattutto per diverse chiavi di lettura di *Libera nos a malo*. Innanzitutto lo studioso adotta la distinzione tra un Meneghello dialettale e uno "civile e pedagogico" (che tratta l'educazione fascista e la Resistenza) istituita dai due volumi di *Opere* Rizzoli (1993 e 1997) dedicati allo scrittore, differenziando due filoni di romanzi: da una parte *Libera nos a malo* e *Pomo pero*, dall'altra *I piccoli maestri* (1964), *Fiori italiani* (1976) e *Bau-sète* (1988). Questa distinzione tende da una parte a minimizzare l'importanza della critica al fascismo in romanzi che invece ne sono imperniati (come *Libera nos* e *Pomo pero*), e dall'altra rende secondario l'elemento paesano e dialettale negli altri libri. La divisione inoltre sembra andare contro le stesse tesi dello scrittore, che ha dichiarato nei propri saggi di vedere la propria opera come una rete di "vasi intercomunicanti" (Luigi Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Mondadori, 2006, p. 1329). Infine, dalla bipartizione resta esclusa "la materia di Reading", ovvero la produzione che si concentra sul dispatrio in Inghilterra. La critica negli ultimi anni ha ribaltato questa ripartizione, leggendo l'inezienza della produzione meneghelliana dall'ottica transnazionale del dispatrio, delle traduzioni dall'inglese e dell'*interplay* linguistico tra inglese, italiano e dialetto maladense (è necessario citare almeno: Franca Sinopoli, *Riflessione critica e pratica traduttiva in Luigi Meneghello*, in «Studi (e testi) italiani», 43, 1, 2019, pp. 5-26; e *Spazi ricreati: il dispatrio come memoria letteraria anamorfica in Luigi Meneghello*, in «Bollettino di italianistica», XVII, n. 1-2, 2020, pp. 301-310; Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, Pisa, Edizioni ETS, 2020; Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani, 2020).

La tesi di Zampese è che l'impatto del dispatrio vada «fortemente ridimensionato» (p. 31), essendo legato alla «vulgata di una particolare estraneità alle vicende italiane» (*Ibidem*), e individuando il principio della «rivoluzione nella scrittura di Meneghello» (*Ibidem*) nella prima produzione giornalistica che rappresenterebbe già la reazione alla retorica fascista. In questo quadro viene analizzata quale fondamentale l'esperienza con la rivista di Olivetti «Comunità».

La visione dello studioso nasce innanzitutto da una concezione pessimistica del termine dispatrio: egli punta sul valore privativo e negativo del prefisso *dis-*, accennando a una «meno evidente idea di duplicità» (p. 29). Nonostante ciò, egli ammette che «nella sostanza l'esperienza inglese trasforma la sua identità in un io intrinsecamente dialogico, in un'estrema forma di assorbimento dell'altro» (p. 30), relazionandosi dunque a letture critiche come quella di Franca Sinopoli, che legge il dispatrio come «la traduzione/trasfigurazione letteraria e teorica del permanere in una dimensione mobile e di contatto tra poli culturali, linguistici e geografici diversi» (Franca Sinopoli, *Spazi ricreati*, cit., p. 301). La lettura di Zampese risulta tuttavia problematica su diversi fronti. Innanzitutto la critica che incentra l'ermeneutica meneghelliana sul dispatrio non è la medesima che conduce la tesi del distacco snobistico dalle vicende italiane, le due vulgate non sono correlate, anzi l'una confuta l'altra in quanto il dispatrio viene letto come un modo di intervenire sulla cultura e la società italiane da un punto di vista alternativo (Cfr. Marta Pozzolo, *Luigi Meneghello*, cit.). Inoltre bisogna notare come i medesimi contributi concedono una decisiva importanza all'attività giornalistica per «Comunità» (che avviene oltremarina) e di mediatore culturale per la BBC ai fini del processo di scrittura creativa. Infine, Zampese nel medesimo capitolo fa riferimento all'attività di traduttore dall'inglese di Meneghello per *Edizioni di Comunità* (iniziata nel 1956 con il saggio di Eugene Staley, *La rivoluzione dei paesi arretrati*) eppure non viene concessa alcuna importanza a questo elemento nella creazione di *Libera nos a malo*, viene separata insomma l'esperienza biografica dal libro, nonostante il capitolo si apra (sulla scia di Cesare Segre) definendo il metodo di scrittura meneghelliano come «biocentrismo».

Il secondo capitolo ricostruisce le tappe filologiche fondamentali della genesi di *Libera nos*, mettendosi in linea con la sezione *Notizie sui testi* redatta da Francesca Caputo nelle *Opere scelte* pubblicate nei Meridiani Mondadori (Milano, 2006). Merito dello studioso è divulgare al pubblico le quattro fasi principali del corpus avantestuale primario consegnato dallo stesso Meneghello al Centro Manoscritti di Pavia nel 1984 e nel 1987 (con relative siglature). In questa sede non viene concesso grande spazio alla poetica dei trasporti e all'*interplay* linguistico (che verranno ripresi nel quarto capitolo) bensì all'importanza di Giorgio Bassani nella redazione di *Libera nos* e al rapporto col primo editore Feltrinelli. Zampese espone infatti la consegna da parte di Bassani del dattiloscritto alla casa editrice nel 1963 (dopo averlo ricevuto dall'intermediario Licisco Magagnato) e il successivo problematico rapporto dello stesso Meneghello con Feltrinelli, riportando lettere autografe illuminanti sulla volontà autoriale.

In seguito lo studioso analizza un autografo di Meneghello (finora abbastanza ignorato dalla critica) intitolato *Trama e contenuto di «Libera nos a malo»*, sottolineando l'analogia intessuta con il film *8 e mezzo* (1963) di Federico Fellini, una comparazione finora ignorata e che potrebbe avere dei risultati fruttuosi. Nello stesso testo, scrive Zampese, Meneghello parla della volontà di rompere con le convenzioni della cultura e della tradizione letteraria italiane, del meccanismo di funzionamento del libro (una risalita per via di memoria ritmiche e foniche di un filo di parole che conduce alle cose), della natura ibrida di *Libera nos* e della crisi del romanzo. Qui risulta problematico come Zampese difatti ignori la centralità del dispatrio nonostante citi la parte in cui Meneghello, riferendosi alla trama del libro, scrive: «c'è un uomo che vive all'estero, dopo la guerra, sui venticinque anni, è andato via dall'Italia, e si è immerso in un mondo tutto diverso, nel cerchio magico di un'altra lingua e di un'altra cultura (è in Inghilterra)» (p. 55). Allo stesso modo sembra discutibile affermare che «non vale la pena insistere sulla questione» (p. 62) della crisi del romanzo, nonostante Meneghello rifletta molto nella propria opera saggistica sui problemi della

prosa e del romanzo italiani contemporanei, nonché sulla natura ibrida tra saggio e romanzo delle proprie opere creative.

Nel terzo capitolo Zampese si concentra sulle architetture narrative di *Libera nos*, allontanando definitivamente il libro dal genere romanzo ed avvicinandolo all'*epos* (p. 76) e al prosimetro (p. 87). L'analisi si incentra sulla lettura della struttura narrativa del libro soffermandosi sulla scansione grafica e sui tempi verbali, riprendendo, in questo caso, l'intuizione di Marco Praloran («*Siamo arrivati ieri sera*»: *tempo e temporalità in Libera nos a malo*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri – Francesca Caputo, Vicenza, Terraferma Edizioni, pp. 109-117) sul gioco tra un mondo dell'infanzia espresso attraverso gli imperfetti («che offrono una stabilità in grado di assorbire ciascun evento nella serie di accadimenti analoghi», p. 83) e il progressivo sfaldamento di questo mondo espresso con «l'emergere di eventi singoli, perfettivi, irriducibili alla serialità rassicurante del noto» (*Ibidem*). Questa distinzione conduce Zampese a leggere *Libera nos* come un libro che parla di un mondo di bambini e ragazzi senza mediazioni di sorta, giungendo a una contrapposizione tra età infantile ed età adulta (p. 90). Difatti nel quinto capitolo vengono individuati quali elementi fondamentali del libro: «la centralità dell'infanzia, la pluralità delle storie, la prospettiva 'bassa', corporea, che nutre questa materia, e la potenziale o effettiva vis eversiva dei bambini» (p. 141). Ulteriore tesi forte è il vedere il fascismo come fattore marginale del libro, appartenente allo sfondo della vicenda: se da un lato è vero che il fascismo paesano è maggiormente analizzato nei suoi costrutti sociali in *Pomo pero*, appare tuttavia eccessivo relegare il fascismo a una questione secondaria in un libro che sin dall'incipit si muove tra canzonette fasciste del ventennio rimodulate ironicamente attraverso la poetica dei trasporti. Non va poi dimenticato che la scrittura per Meneghello nasce dalla necessità di «tirare il collo» alla retorica fascista (Rosanna Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo*, cit., p. 32) e che dunque ogni scelta stilistica e strutturale non si può non legare al rapporto con la lingua del regime.

Dunque per Zampese lo scontro principale in *Libera nos* è generazionale, tra ragazzi e adulti; egli individua nel *malum* del titolo la sessualità: «gli adulti sono sostanzialmente estranei, per ignoranza o colpa, alla sensibilità dell'infanzia, e questo fa di loro degli avversari da cui bisogna imparare a difendersi, specialmente nelle questioni dell'amore e del sesso» (p. 148). Nonostante la costruzione di questo sistema di dicotomie forse troppo nette, lo studioso riconosce i moduli espressivi di *Libera nos* che distanziano il libro da un classico racconto di infanzia: l'intreccio delle voci tra scrittore bambino e scrittore di oggi (eliminando tuttavia ancora una volta la natura dispatriata, a focalizzazione alternata, della voce narrante) e l'intreccio tra le voci del singolo e quelle della collettività paesana. Zampese pare insomma de-problematizzare la voce del Meneghello autore, riducendola a una «voce del professore» che riguarda con dolcezza e nostalgia al bel tempo dell'infanzia. Su questa linea nel capitolo *Topografie* l'autore asserisce che il libro presenterebbe un'unità di tempo stabile, quella dell'infanzia, a cui si contrapporrebbe la varietà delle topografie paesane. Tuttavia, una lettura attenta delle rimodulazioni della voce narrante metterebbe in evidenza le ellissi, i salti temporali tra decenni presenti spesso nello stesso periodo, la mutazione dell'io e del paese nel tempo; mentre lo spazio (per quanto certamente variegato) mantiene un'unità che conferisce proprio la possibilità del continuum narrativo.

La contrapposizione tra bambini e adulti, rischia poi di confinare l'uso del dialetto in un valore puramente espressionistico, in quanto esso finisce per rappresentare il mondo idealizzato dell'infanzia da contrapporre alla serietà istituzionale dell'italiano. Eppure nel quarto capitolo, dedicato alla lingua, Zampese punta sulla tesi dell'utilizzo del dialetto come plurilinguismo mettendo Meneghello in linea di continuità con Gadda e distanziandolo da certa letteratura folklorica. Nonostante ciò la visione dello studioso sull'argomento appare contraddittoria: l'*interplay* linguistico viene visto come un *continuum* che va oltre la diglossia per ibridare diversi strati dell'italiano e del dialetto, puntando in questo modo sulle continuità e non sugli scarti, le differenze, le incongruenze tra le due lingue. Infine, in linea con la sua tesi, la lingua inglese viene

vista sostanzialmente come minore all'interno dell'*interplay* (p. 127), e gli stessi trasporti non nascerebbero dalla rimodulazione adulta ma dalle intuizioni dello scrittore-bambino (p. 143), un'interpretazione che non tiene conto degli stilemi letterari usati nel registro dialettale e del 'trasporto' dell'esperienza orale dialettale nella prosa italiana. Non vanno inoltre sottovalutate le dichiarazioni dello stesso Meneghello, il quale afferma che «è in Inghilterra che ho veramente capito l'importanza del mio dialetto» (*Il turbo e il chiaro*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti*, cit., p. 1550).

In definitiva, la monografia di Zampese appare decisamente utile per divulgare un'opera cardinale del nostro Novecento a un pubblico più vasto di quello accademico, cercando di intrecciare propositivamente (e con uno sforzo degno di nota) moduli squisitamente filologici a registri di più facile lettura. La lettura critica di *Libera nos* può essere più o meno condivisibile, ma va specificato che la minimizzazione dell'esperienza del dispatrismo e dell'influsso della lingua inglese riporta l'ermeneutica meneghelliana allo stato dell'arte degli anni '90, riducendolo alla stregua di un autore dialettale totalmente 'esiliato' da un più ampio contesto transnazionale che permetterebbe di focalizzare le particolarità della sua scrittura. Infine risulta utile per lo studioso di Meneghello l'ampia bibliografia finale, nonostante l'omissione di alcuni cruciali contributi degli ultimi due anni.

copyright
© 2022 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE