

Giulio Iacoli

Il cerchio e il labirinto
Annotazioni sulla critica spaziale di Sandro Maxia

1. Tutt'altro che estemporaneo o tardivo, l'interesse di Sandro Maxia per le questioni dello spazio e delle spazialità letterarie abbraccia a ben vedere un arco di tempo piuttosto ampio, nella sua produzione critica. Lo rivelano la sua prassi compositiva, le occasioni di *close reading* offerte dai testi chiave della modernità da lui selezionati e insieme i fondamenti teorico-letterari e di semiotica testuale convocati nella lettura, a garantirne, costantemente, l'attendibilità scientifica. Si tratta di *auctoritates* solide, i cui nomi appaiono niente affatto scontati, soprattutto se visti nel loro mutuo intreccio: Greimas e Lotman, Barthes e Genette, Benjamin, Bachtin e Bachelard; quasi tutti questi, e altri (Poulet, Zumthor, Segre...), con l'aggiunta decisiva della novità geocritica, ovvero del metodo varato a inizio anni Duemila da Bertrand Westphal, avrebbero costituito gli ingredienti essenziali dell'autorevole discorso su *Letteratura e spazio* con il quale il critico avrebbe aperto l'omonimo numero monografico di «Moderna» da lui stesso curato, nel 2007.¹

Nei saggi, tramite citazioni mirate, spesso posizionate in apertura, e funzionali all'istituirsi di una base condivisibile per gli assunti critici, ci si ritrova ad assecondare un distintivo schema di lettura, un fitto e finissimo gioco di rimandi fra i principi teorici, introdotti con il fine di una comprensione d'insieme, e il piano analitico, che colpisce per l'esattezza dei rilievi e dei toni: un *modus operandi* tanto personale quanto rigoroso.

2. Il grappolo di scritti di argomento montaliano 'tardi', ovvero risalenti ai primi anni Duemila, pare identificare bene questo procedimento, o cerimoniale di lettura dei dati spaziali, al quale il critico dà forma compiuta. In essi, l'attuazione di una modalità topologica di lettura, fondata per esempio, in un saggio dedicato alla *Bufera*, sulla contrapposizione fra il *qui* cui appartiene il poeta e l'*altrove*, il «buio» nel quale «la "strana sorella" si è un tempo addentrata; questa strana Euridice che, rubando il gesto a Orfeo, si volge a salutare, prima di consegnarsi per sempre a Persefone»,² non rientra nel generico armamentario, o protocollo di lettura narratologica del critico di impostazione strutturalista. Al contrario, l'individuazione dei meccanismi di

¹ *Letteratura e spazio. Introduzione*, «Moderna», vol. IX, 1 (2007), pp. 9-17. La paternità dei titoli riportati in nota, quando non diversamente indicato, è da riferirsi a Sandro Maxia.

² «L'assedio e il Baratro. Lettura della "Bufera" di Montale», in Antonina Paba (a cura di), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, 2007, p. 581.

organizzazione dello spazio testuale predispone l'accesso allo spazio dei contenuti, ai nuclei di senso, e alle ragioni della loro produzione, all'interno del testo stesso, procedendo per affondi di lettura contrastivo-tematici, retorico-stilistici, o ancora propriamente paesaggistici.

In più occasioni il critico ha rivolto la propria attenzione agli *Ossi di seppia*, stringendo fra l'altro sul dettaglio dei nove movimenti che formano la sezione *Mediterraneo*, per cogliervi una semantica del confine, operante in un duplice senso di protezione e di esclusione.³ Qui, *dentro e fuori* vengono letti alla luce di Lotman, naturalmente, facendo leva su un sistema di opposizioni binarie attinto alla semantica greimasiana – e più di uno spunto, per la nostra ipotesi, proviene dal fatto che già *L'inchiesta di A. J. Greimas sul senso*, articolo risalente al '71, e poi ripreso nell'importante volume dedicato allo strutturalismo da Petronio, l'anno successivo, contenesse un'esemplificazione di come funzioni la semantica componenziale, incentrata sul sistema semico della spazialità.⁴ Ma proprio una simile, fondata coscienza dei livelli e dei valori spaziali implicata nella costruzione della saggistica montaliana consente a Maxia un salto qualitativo, ovvero sia di mettere a punto una lettura geoculturale capace di trascendere identificazioni *faciliores*, per giungere a distinzioni interpretative cruciali, a carico dei testi – al nocciolo, si può dire, della loro significazione stilistica e tematica.

Lo si può rilevare proprio a proposito degli *Ossi*, raccolta per la quale il critico svelle l'idea, o impressione, primaria di una costante presenza del mare (intravisto effettivamente da lontano, in «scaglie», in *Merigiare pallido e assorto*), pervenendo a una tematizzazione in senso diverso, prospettata da un'idea di negazione iniziale, cui segue una *correctio* – l'avvicinamento graduale al paesaggio marino: «[o] non è più giusto dire che il mare attinge la sua onnipresenza dall'essere piuttosto un'assenza, una lontananza, almeno fino alla sezione che al mare per antonomasia si intitola?».⁵ *Almeno*, giustamente: perché a seguire l'interpretazione verterà proprio sul persistere, rimodulato, di un sentimento di inappartenenza, di «condanna», espresso dall'io lirico.

Si può poi osservare un modello consimile, a biforcazioni, inteso a dare forma a un crescendo di complessità interpretativa, in un articolo del medesimo periodo, dedicato agli amici di una vita Giovanna Cerina e Nanni Pirodda. *Una città di vetro*

³ «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto». *La terra, il mare, la costa in Mediterraneo di Eugenio Montale*, «La modernità letteraria», 3 (2010), pp. 112 sgg.; il saggio, letto al convegno cagliaritano COMPALIT del 2009, è ospitato inoltre da «Between», vol. I, 1 (2010), con una replica di Maria Carla Papini. Si veda inoltre l'indagine su toponimi, geografie della memoria e nuove geografie immaginative, fantastiche (in particolare, in seguito alla partenza di Clizia e della scomparsa della Mosca), racchiusa in «*La farfallina color zafferano*». *Abbozzo di una geografia montaliana*, in Paola Ponti (a cura di), *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 400-404.

⁴ «L'inchiesta di A. J. Greimas sul senso», in Giuseppe Petronio (a cura di), *Strutturalismo: ideologia e tecnica*, Palermo, Palumbo, 1972, pp. 170-171.

⁵ «L'esiliato rientrava nel paese incorrotto», cit., p. 108. Notava fra l'altro il critico come, «in una raccolta di poesie tutta intrisa del mito marino, quell'oggetto per eccellenza marino che è la barca appaia quasi sempre all'ancora, o adagiata sulla spiaggia», *Una città di vetro dentro l'azzurro netto. Sondaggi sul linguaggio dello spazio negli Ossi di seppia*, in Cristina Lavinio, Francesco Tronci (a cura di), *Tra saggi & racconti. Omaggio a Giovanna Cerina e Giovanni Pirodda*, Nuoro, Poliedro, 2007, p. 34.

dentro l'azzurro netto si apre su di un saldo riferimento al capitolo VIII di *La struttura del testo poetico* di Lotman, in cui si ribadisce come la lingua dello spazio agisca da concreto supporto alla visione autoriale del mondo;⁶ transita ancora per il problema del mare dato come assenza, con la segnalazione della centralità, nella geografia montaliana, del *non-luogo* costiero, *limen* poroso, «zona limbale dell'esistenza, confine e transito allo stesso tempo»;⁷ si sofferma da vicino sullo stile spaziale di alcuni degli *Ossi*.

In *Portami il girasole ch'io lo trapianti* Maxia, pur rendendo conto del probabile significato metapoetico della prima strofa, con l'allusione alla «pianta della luce», «ansiosa di ricongiungersi alla luce» e capace di sciogliere «il salmastro della sterilità» ponendo «termine all'impotenza creativa», porta alla luce «una tematica ben più complessa [...], resa intelligibile proprio grazie a una lettura spaziale del testo».⁸ Di qui la ricerca di un *messaggio*, veicolato dalla riconosciuta spiccata carica conativa del testo, che apre al riconoscimento di una «vera e propria macchina narrativa» o «*micro-récit*» la cui esplicitazione consente al critico «di mettere a fuoco, al di là dell'insistito ma proprio per questo ingannevole richiamo del girasole, quello che è il vero oggetto del desiderio, il viaggio verso la luce».⁹ Non resta che sintetizzare il processo di individuazione di struttura e tematica spaziali, con le parole dello stesso esegeta: come per altri componimenti della raccolta, anche «in questo piccolo gioiello poetico, lo spazio si bipartisce: da una parte abbiamo lo spazio *topico*, individuato dal «terreno bruciato dal salino»; dall'altra lo spazio *extra topico*, un luogo sconosciuto, ma di assoluta purezza, dove il soggetto desidera essere condotto».¹⁰

3. I rapidi sondaggi sopra esposti possono essere letti come appartenenti al Maxia degli anni Duemila, e dunque situati a una relativa distanza da un'epoca particolare della teoria e della critica letteraria e dei suoi vivaci influssi, dallo stesso critico richiamati al momento di licenziare il suo ultimo libro, *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, nel 2012: «[m]i pare di poter affermare che le letture testuali che presento sono passate indenni da eccessi formalistici e attraverso la stagione dello strutturalismo e della semiotica letteraria, ai cui dettami peraltro mi sono anch'io abbeverato».¹¹

Nondimeno, una rilettura orientata, ovvero condotta assecondando un indice di lettura geografico e tematico, conduce a ravvisare già in *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, anno 1971, non solamente, come è noto a tutti, un contributo di prim'ordine alla riscoperta critica dello scrittore senese, ma altresì una lettura

⁶ Il postulato ritorna in apertura del denso saggio-premessa di carattere teorico al già incontrato fascicolo monografico di «Moderna», curato dallo stesso Maxia, *Letteratura e spazio. Introduzione*, cit., p. 9.

⁷ «*L'esiliato rientrava nel paese incorrotto*», cit., p. 31.

⁸ Ivi, p. 24.

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «Premessa», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 9-10.

spaziale evoluta ed elastica, un'interpretazione coerente e innovativa dell'autore al suo centro.

In primo luogo, a ciò contribuisce l'identificazione del ruolo costruttivo del paesaggio, elemento cui peraltro Maxia fa ricorso altrove, negli studi sveviani, come cartina di tornasole per la riuscita di *Senilità*, «opera che mirabilmente fonde nel ritmo narrativo paesaggio interiore e paesaggio esterno, senza lasciare alcun residuo incombusto»: ¹² se pure il critico non nega la sussistenza, in *Con gli occhi chiusi*, di un impiego in funzione autonoma e divagatoria della categoria, al tempo stesso ne provvede ad articolare il pieno significato *narrativo*, in particolare in relazione al punto di vista dei personaggi (spesso marcando una sottrazione dei dati paesistici alla loro capacità visiva, da intendersi come incapacità di dare ordinamento alla realtà circostante), ¹³ insistendo sul distanziamento proposto da Tozzi rispetto alla «piena abilitazione narrativa del *milieu*», ¹⁴ cui si legano le poetiche del naturalismo. Uno scarto, il suo, attuato con un ricorso al paesaggio non come *continuum* ambientale, collezione di luoghi dotati di un valore distintivo, bensì, con un'intuizione modernissima, «come oggetto di ricerca percettiva», ¹⁵ il cui fine è di «rappresentare un mondo estraneo ed ostile all'uomo». ¹⁶

Come si può agevolmente notare, lo spazio tozziano ricostruito da Maxia è ben altro rispetto a una mera coordinata narratologica, o asse semico; è, concordemente con le teorie più aggiornate e suggestive al riguardo, ¹⁷ un *plenum*, popoloso campo di forze che non di rado si fa, di qui sino ai diversi esercizi di lettura novecenteschi più tardi, *spazio sociale* (alla cui ideazione è pensabile contribuiscano in particolare il ricordo della lezione di Petronio, e, tramite essa, i comuni interessi gramsciani), indicatore o metonimico dell'agire del personaggio, in Satta; ¹⁸ la campagna, vista dall'esterno, in *Paesi tuoi*, si fa territorio da attraversare, «mistero da decifrare», ¹⁹ e così via. Riconosciuto, in *Con gli occhi chiusi*, quale «vera dimensione» ²⁰ del romanzo, in luogo del tempo, il concetto di spazio lascia posto, nella prima parte dello studio, all'analisi di tutte le altre componenti narrative del testo, seguendo in questo le indicazioni del Barthes dell'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, ²¹ avendo nel frattempo dispiegato il proprio pieno valore costituente e creativo, tematico e

¹² Svevo e la prosa del Novecento, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 26.

¹³ *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, Liviana, 1971, p. 31.

¹⁴ Ivi, p. 11.

¹⁵ Ivi, p. 51; così anche alla p. 56.

¹⁶ Ivi, p. 56.

¹⁷ Si permetta il rimando, per un approfondimento della questione, a Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, rielaborazione di una tesi di dottorato in Letteratura comparata che, è grato ricordarlo, proprio Sandro Maxia, congiuntamente all'americanista Paola Boi, ebbe modo di dirigere all'Università di Cagliari, negli anni tra il 2000 e il 2004.

¹⁸ «La scrittura, il tempo, la morte. Sul *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 178 sgg.

¹⁹ «Il segreto dei Vinverra. Su *Paesi tuoi*, di Cesare Pavese», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., p. 409.

²⁰ *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., p. 22.

²¹ Ivi, p. 12.

visuale, si aggiungerebbe: negli spazi oppressivi, nei paesaggi straniati, come intangibili e irrelati allo sguardo di Pietro, si situano le chiavi per interpretare il romanzo.

Il problema della spazialità rientra, come fattore interpretativo determinante, nella seconda parte della monografia, con alcune osservazioni di carattere topologico e comparativo: se nel *Podere* tutto pare svolgersi sull'aia, privilegiando così la dimensione dell'*aperto*, al contrario, con l'eccezione dell'intero capitolo VI e di qualche rara apertura paesaggistica, *Tre croci* si realizza nella dimensione conchiusa, teatrale della libreria dei Gambi, che funge da vero e proprio «palcoscenico», prigione e, per uno di loro, tomba. Ne viene l'intuizione di un romanzo «a pianta centrale»,²² la cui «spazializzazione è incomparabilmente più oppressiva»²³ di quella in atto nelle altre opere di Tozzi. A ciò collabora, in maniera decisiva, la soppressione della profondità temporale «a vantaggio dell'estensione spaziale del discorso narrativo, ottenuta per aggregazione paratattica di scene contigue, disposte in successione».²⁴

4. Se si fa ritorno alla costellazione di saggi degli anni Duemila, vi si rinvengono altre rigorose indagini sull'organizzazione topologica, ulteriori verifiche della dominante spaziale nel testo narrativo – filoni entrambi ben rappresentati dagli episodi della letteratura sarda contemporanea trascelti da Maxia: rispettivamente in *Paese d'ombra* di Dessì, con la bipartizione spaziale paese/ovile, spazio urbano/paesaggio naturale,²⁵ e nel *Giorno del giudizio*, in cui, «[s]oppressa o sospesa la dimensione del tempo, la dinamica narrativa non potrà che dispiegarsi nello spazio, e il testo, di conseguenza, costruirsi come gioco scenico, aperto e non finito (cioè, ripetibile *ad libitum*)» –,²⁶ nuove ricognizioni del paesaggio narrato, nella letteratura coloniale, inseguendo mappe e pretese vane di conoscenza del territorio, tra Conrad e Flaiano;²⁷ e ciò a testimoniare la fedeltà del critico, nel tempo, a un proprio modello duttile, ben temperato di lettura.

Resta da riferire di un ultimo addentellato, nella trama dei rapporti fra spazio e letteratura ordita negli anni da Maxia: la sua predilezione per immagini, figure capaci di visualizzare concretamente gli effetti della costruzione spaziale del testo. Allora, accanto al *cerchio*, così indicativo del tentato ritorno a un centro perduto da parte di

²² Ivi, p. 135.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 132.

²⁵ Ma si rilevi anche, nel medesimo romanzo, quella fra umido e secco, di derivazione bachelardiana; in «Per Giuseppe Dessì», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 128-156. La contrapposizione dentro/fuori, *civitas*/bosco, famiglia/indistinzione notturna è eletta inoltre a taglio di lettura spaziale in «“Casta diva che inargentì...” Stilizzazione e parodia nella *Pietra lunare* di Tommaso Landolfi» (*D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 92-93).

²⁶ «La scrittura, il tempo, la morte», cit., p. 162.

²⁷ «Una stagione in Etiopia. *Tempo di uccidere*, di Ennio Flaiano», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 230-261.

Tullio Hermil,²⁸ si definisce e spicca, per contrasto, la figura del *labirinto*, immagine aperta e insoluta che emblemizza efficacemente un modo d'essere, le contraddizioni e le sfide inaugurate dal Novecento letterario. La figura compare nel parco delle *Vergini delle rocce*, e riaffiora nella forma della campagna-mistero, «labirinto fisico e mentale» agli occhi di Berto, in *Paesi tuoi*, e si fa modello implicito, nelle osservazioni del critico, sotteso all'elaborazione del *Giorno del giudizio*, «romanzo policentrico»;²⁹ ma già «labirintico»³⁰ si prospettava il caratteristico dettato narrativo, episodico e divagante, di *Con gli occhi chiusi*. L'immagine giunge a denotare efficacemente una continuità di pensiero, da parte del critico, nel tempo, la presenza inalienabile di quello che definirei l'ancestrale sostrato antropologico della sua concezione spaziale. Dostoevskij, ci dice Bachtin, «vedeva e pensava il suo mondo nello spazio»³¹ (anziché nel tempo); non sarà forse ardimentoso soggiungere che Maxia, acuto interprete della modernità letteraria – e di Dostoevskij, da lui svelato fra le pagine del *Giovanni Episcopo* –,³² leggeva spazialmente.

²⁸ «Il tribunale della scrittura. Lettura dell'*Innocente*», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 35-57, in part. alle pp. 41 e 54-55.

²⁹ «La scrittura, il tempo, la morte», cit., p. 163.

³⁰ *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, cit., p. 11.

³¹ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002², p. 41.

³² «Un monologo “alla Dostoevskij” nell'Italia di fine Ottocento. Il *Giovanni Episcopo*», in *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, cit., pp. 19-34.