# oblio

47

# oblio

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

Anno XIII, 47
giugno 2023

**OBLIO – Periodico semestrale on-line – Anno XIII, n. 47 – giugno 2023**

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

ISSN 2039-7917

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

*Direttore*
Nicola MEROLA (Università LUMSA)

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

*Comitato scientifico*
Simona COSTA (Università Roma Tre), Anna DOLFI (Accademia dei Lincei), 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), Stefano LAZZARIN (Université 'Jean Monnet' Saint- Étienne), Francesco SIELO (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Teresa SPIGNOLI (Università di Firenze)

*Segreteria di redazione*
Vincenzo ALLEGRINI (Sapienza Università di Roma)
*Redazione*
Chiara CIARDULLO (Università della Calabria), Carmelo D'AMELIO (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Chiara PORTESINE (Scuola Normale Superiore), Cecilia SPAZIANI (Università LUMSA)

*Direttore responsabile*
Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

*Cura editoriale e amministrazione*
Saverio VECCHIARELLI
*Realizzazione editoriale*
Vecchiarelli Editore - Associazione culturale

*Le sezioni* saggi *e* a fuoco *sono state sottoposte alla peer review, eccetto lo scritto biografico di Daniele Morante, il saggio-recensione di Antonio Sichera e gli interventi di Riccardo Castellana e Nicola Merola.*

Le revisioni anonime per l'anno 2022 sono state effettuate da Alessandro Baldacci, Giancarlo Bertoncini, Daniela Brogi, Raoul Bruni, Lucia Cardone, Claudia Carmina, Stefano Carrai, Silvia Cavalli, Alberto Comparini, Riccardo Donati, Marco Dondero, Edoardo Esposito, Laura Fortini, Pierantonio Frare, Mariella Muscariello, Maria Panetta, Stefania Rimini, Salvatore Ritrovato, Antonio Sichera, Francesco Sielo, Luca Stefanelli, Massimiliano Tortora, Giuseppe Traina, Giona Tuccini, Natalia Maria Vacante.
A Loro va il nostro più sentito ringraziamento.
Si ringraziano Maria Celeste e Claudia, figlie di Sandro Maxia per la disponibilità e la gentile concessione dei materiali inediti.

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

Giovanna CALTAGIRONE (Università di Cagliari), Monica LANZILLOTTA (Università della Calabria), Stefania LUCAMANTE (Università di Cagliari) Novella PRIMO (Università di Messina), Lorenzo RESIO (Università di Torino) Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma).

**ASSOCIAZIONE CULTURALE VECCHIARELLI EDITORE**
Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm) Tel/Fax: 06 99674591
Partita IVA 10743581000

VECCHIARELLI EDITORE

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# indice


## editoriale p. 11

## all'attenzione

*Ricordo di Sandro Maxia*, a cura di Giovanna Caltagirone

*Premessa* p. 13
Sandro Maxia, *Frammenti per Montale* (a cura di Anna Dolfi) p. 15
Giovanna Caltagirone, *Dove comincia la letteratura* p. 19
Mario Sechi, *Gli studi sveviani di Sandro Maxia (1959-1977)* p. 30
Romano Luperini, *Tozzi e Maxia* p. 36
Anna Dolfi, *Costanti montaliane per un lettore di poesia* p. 39
Marina Guglielmi, *Ripensare Babele. Gli anni di Sandro Maxia comparatista* p. 43
Giulio Iacoli, *Il cerchio e il labirinto. Annotazioni sulla critica spaziale di Sandro Maxia* p. 49
Elisabetta Carta, *Allievi e professori. Gli scambievoli ruoli di un maestro* p. 55
Manuele Marinoni, *Spazio narrativo e spazio del moderno. Sandro Maxia e la letteratura italiana del Novecento* p. 59

## a fuoco

*A quaranta anni da* Aracoeli, a cura di Stefania Lucamante e Elena Porciani

Stefania Lucamante - Elena Porciani, *A quaranta anni da* Aracoeli. *Introduzione* p. 69
Daniele Morante, *Un contributo alla conoscenza di Elsa Morante: l'epistolario* p. 79
Giuliana Zagra, *Il lungo viaggio di Manuele attraverso le carte manoscritte dell'Archivio Morante* p. 94
Elisiana Fratocchi, *Microstoria e macrostoria in* Aracoeli. *Un percorso genetico e critico* p. 107
Roberto Talamo, *Idea dell'ufficio: l'*Editoriale Ypsilon *in* Aracoeli. *Morante, Walser e la letteratura d'azienda* p. 122
Francesca Nieddu, *«Destinazione Aracoeli»: riandare al materno con il corpo della memoria* p. 131

Matteo Nicola Salis, *Eteronormatività e questioni di genere in* Aracoeli p. 145
Maria Morelli, *Santa e meretrice. Uso del corpo e decostruzione del femminile in* Aracoeli p. 159
Gian Maria Annovi, *«Una fabbrica d'ombre equivoche». Visione, tecnologia e memoria in* Aracoeli *di Elsa Morante* p. 175
Irene Palladini, *I corpi della malanotte. Corpo e surreale filmico in* Aracoeli p. 188
Silvia Cucchi, *«Saranno i sogni a plagiare la veglia o il contrario?». La funzione del sogno in* Aracoeli *di Elsa Morante* p. 203

## saggi con interventi e rassegne

Davide Pettinicchio, *Belli e Leopardi. Costumi dei Romaneschi e degli Italiani* p. 219
Virginia Bernardis, *Disomogeneità narrative: un'analisi narratologica de* Il marito di Elena p. 236
Giancarlo Bertoncini, La morte in maschera. *Dario Niccodemi romanziere* p. 254
Tommaso Mozzati, *Pasolini, Longhi e il David di Manzù: dibattiti bolognesi, llengua furlà* p. 265
Antonio Pietropaoli, *Note sulla poesia italiana contemporanea* p. 288
Antonio Sichera, *La seconda trilogia di Giuseppe Lupo. Ultimo atto:* Tabacco Clan p. 324

### interventi

Riccardo Castellana, *Storia letteraria e questione del canone alla prova della sociologia: su due libri recenti di Isotta Piazza e Anna Baldini* p. 331
Nicola Merola, *Ricordo di Costanzo Di Girolamo* p. 345

## in circolo

AA. VV., *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, a cura di Luciano Curreri e Pierluigi Pellini, Macerata, Quodlibet, 2022

Anna Dolfi, *Scommettere sulla critica* p. 355
Pietro Cataldi, *Il metodo di Auerbach per tenere in vita la critica* p. 367
Giuseppe Lo Castro, *L'«urgenza» della critica* p. 371
Massimiliano Tortora, *Vitalità della critica* p. 377
Nicola Merola, *La strada di casa* p. 391

# recensioni

AA.VV., *Come circola la poesia nel secondo Novecento. Mappare il campo da vicino e da lontano*, a cura di Stefano Ghidinelli e Elisa Gambaro, Dueville, Ronzani Editore, 2023 (Diego Ghisleni) p. 397
AA.VV., *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)*, a cura di Giuseppe Carrara e Silvia Cucchi, Modena, Mucchi, 2022 (Mario Cianfoni) p. 401
AA.VV., *Federigo Tozzi fuori dall'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*, a cura di Alessandro Benucci, Riccardo Castellana e Ilaria de Seta, Novate Milanese, Prospero editore, 2022 (Paolo Cerutti) p. 404
AA.VV., *«Fenoglio fisico e metafisico»*, numero monografico de «Il Verri», 80, Ottobre 2022 (Agnese Macori) p. 407
AA.VV., *Gaddabolario. Duecentodiciannove parole dell'Ingegnere*, a cura di Paola Italia, Roma, Carocci editore, 2022 (Angela Siciliano) p. 410
AA.VV., *Il remo di Ulisse. Saggi sulla poesia e la poetica di Luigi Ballerini*, a cura di Ugo Perolino, Venezia, Marsilio, 2021 (Alessio Paiano) p. 413
AA.VV., *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Milano, Ledizioni, 2022 (Giovanni Barracco) p. 416
AA.VV., *Pier Paolo Pasolini. 6 domande a giovani poeti*, a cura di Angelo Fàvaro, prefazione di Giulio Ferroni, Grottaminarda, Delta 3 Edizioni, 2022 (Emma De Pasquale) p. 420
AA.VV., *Pro e contro Dante. Il futuro della poesia*, a cura di Emma Giammattei, Roma, Treccani, 2021 (Edoardo Panei) p. 423
AA.VV., *Racconti del Risorgimento*, a cura di Gabriele Pedullà, Milano, Garzanti, 2021 (Emanuele Delfiore) p. 426
AA.VV., *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati, Chiara Mengozzi, Roma, Carocci editore, 2023 (Monica Lanzillotta) p. 429
AA.VV., *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, a cura di Marina Spunta e Silvia Ross, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022 (Cecilia Spaziani) p. 432
AA.VV., *Walter Benjamin e la cultura italiana*, Atti della giornata internazionale di studi. Lugano, Università della Svizzera italiana, 21 marzo 2019, a cura di Marco Maggi, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2022 (Sofia Firriolo) p. 434
Antonella Anedda, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea 2022 (Ginevra Latini) p. 437
Anna Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023 (Francesco Giardina Buscemi) p. 439
Marco Antonio Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci editore, 2022 (Emanuele Delfiore) p. 441
Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, il Mulino, 2021 (Giulia Sanguin) p. 443
Elisa Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze, Firenze University Press, 2022 (Emanuele Bucci) p. 445
Giorgio Caproni, *Il mio Enea*, a cura di Filomena Giannotti, prefazione di Alessandro Fo, postfazione di Maurizio Bettini, Milano, Garzanti, 2020 (Elvira M. Ghirlanda) p. 448
Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci editore, 2022 (Agnese Macori) p. 450

Edwige Comoy Fusaro, *Brouillages* scapigliati. *Études sur Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2022 (Stefano Lazzarin) p. 452
Gianfranco Contini, *Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)*, a cura di Uberto Motta, Roma, Carocci editore, 2023 (Rosario Carbone) p. 455
Milena Contini, *Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda*, Roma, Studium, 2022 (Stefano Lazzarin) p. 458
Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021 (Luca Sanseverino) p. 462
Paolo D'Angelo, *Benedetto Croce. La biografia I. Gli anni 1866-1918*, Bologna, il Mulino, 2023 (Maria Panetta) p. 464
Gabriele d'Annunzio, *L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore,* a cura di Pietro Gibellini, Pescara, Ianieri, 2022 (Emanuele Delfiore) p. 467
Franco D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei* Canti *di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021 (Vincenzo Allegrini) p. 469
Antonio Delfini, *Diari*, a cura di Irene Babboni, nota al testo di Claudia Bonsi, prefazione di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2022 (Daniel Raffini) p. 471
Roberto Dolci, Il Giornalino *di Prezzolini. La lingua italiana tra promozione e propaganda nella New York degli anni '30 e '40*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018 (Renato Marvaso) p. 474
Marco Dondero, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci editore, 2021 (Simone Giorgino) p. 476
Luca Federico, *La musica nascosta. L'apprendistato letterario di Raffaele La Capria*, Genova, Genova University Press, 2022 (Alberto Scialò) p. 479
Gian Arturo Ferrari, *Storia confidenziale dell'editoria italiana*, Venezia, Marsilio, 2022 (Riccardo Deiana) p. 482
Alessandro Ferraro, *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022 (Elisiana Fratocchi) p. 484
Ernesto Ferrero, *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*, Torino, Einaudi, 2022 (Manuela La Ferla) p. 487
Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Fiesole, Cadmo, 2022 (Michela Rossi Sebastiano) p. 491
Goffredo Fofi, *Per Pasolini*, Milano, La nave di Teseo, 2022 (Raniero Regni) p. 494
Carlo Emilio Gadda, Leone Piccioni, *«Col nuovo sole ti disturberò». Scritti, lettere, detti memorabili*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, prefazione di Emanuele Trevi, Roma, Succedeoggi Libri, 2022 (Giulia Perosa) p. 496
Rosalba Galvagno, *L'oggetto perduto del desiderio. Archeologie di Vincenzo Consolo*, Lecce, Edizioni Milella, 2022 (Maregherita Martinengo) p. 498
Paolo Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie nell'Italia fascista*, Roma, Carocci editore, 2022 (Caterina Miracle Bragantini) p. 500
Andrea Gialloreto, *Allegorici, utopisti e sperimentali. Bonaviri, Lombardi, Lunetta, Malerba, Manganelli*, *Pomilio, Rosso, Spinelli*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022 (Giuseppe Episcopo) p. 503
Alfredo Giuliani, *La biblioteca di Trimalcione*, a cura di Andrea Cristiani, Milano, Adelphi, 2023 (Ugo Perolino) p. 505
Serenella Iovino, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, il Saggiatore, 2022 (Annamaria Elia) p. 509

Davide Lajolo, *I motivi della vita*, a cura di Roberto Cadonici, Pistoia, Compagnia dei Santi Bevitori, 2022 (Lorenzo Resio) p. 512
Monica Lanzillotta, C*esare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Roma, Carocci editore, 2022 (Angela Francesca Gerace) p. 515
Giuseppe Lupo, *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021 (Elisa Ciocchetti) p. 519
Eugenio Montale, *Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974)*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Archinto, 2021 (Giuseppe Candela) p. 521
Mario Morasso, *Profezia*, a cura di Pier Luigi Ferro, Napoli, Diana Edizioni, 2022 (Sara Gregori) p. 523
Mario Novaro, *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Zoboli e Elena Decesari, Novara, Interlinea, 2022 (Monica Schettino) p. 525
Giovanni Papini, *I racconti*, a cura di Raoul Bruni, prefazione di Vanni Santoni, postfazione di Alessandro Raveggi, Firenze, Edizioni Clichy, 2022 (Zsuzsanna Thót-Izsó) p. 528
Renzo Paris, *Pasolini e Moravia. Due volti dello scandalo*, Torino, Einaudi, 2022 (Marta Accardi) p. 531
Lorenzo Perrona, *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud. Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, prefazione di Raffaella Castagnola, Viagrande, Algra Editore, 2017 (Monica Dascola) p. 533
Bruno Pischedda, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci editore, 2022 (Federico Masci) p. 535
Elena Porciani, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Macerata, Quodlibet, 2023 (Mario Cianfoni) p. 538
Ivan Pupo, *«Nessuno trionfa, tranne il caso». Le ultime novelle di Pirandello tra filologia e critica,* Bari, Edizioni di Pagina, 2021 (Nicola Merola) p. 541
Biagio Russo, *Il labirinto di Leonardo Sinisgalli, Voll. 1-2: Saggi e articoli-Cronologia, opera, indici e documenti*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2022 (Monica Lanzillotta) p. 545
Elena Santagata, *«Col rovescio del binocolo». Montale e il sublime del comico*, Roma, Carocci editore, 2022 (Vincenzo Allegrini) p. 547
Andrea Scardicchio, *Mustoxidi in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022 (Vincenzo Bianco) p. 550
Cinzia Scarpino, *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2022 (Rachele Puddu) p. 553
Aldo Tagliaferri, *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura di Gian Paolo Renello, Ancona, Argolibri, 2022 (Andrea Amoroso) p. 555
Luca Trissino, *Luigi Fallacara e gli ermetismi. Lingua, stile e metrica,* Verona, QuiEdit, 2020 (Francesca Riva) p. 557
Diego Valeri, *Il mio nome sul vento. Poesie 1908-1976*, a cura di Carlo Londero, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2022 (Jacopo Mecca) p. 561
Saverio Vita, *«Un fulgorato scoscendere». L'opera narrativa di Giuseppe Berto*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021 (Lorenzo Resio) p. 563
Luigi Weber, *Sfuggente madrepatria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023 (Paolo Sordi) p. 566

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# editoriale

Scriveva Elsa Morante che sarebbe stato difficile non riconoscere a un'opera di ampio respiro narrativo, ma di minore volume, l'appartenenza al genere romanzo «per difetto di uno o due ettogrammi di peso». Questa umoristica immagine di una bilancia che misura la consistenza di un lavoro sul suo peso, ci è venuta alla mente pensando alla stazza, pur tutta digitale, di questo numero **47** appena licenziato, che si presenta come uno dei più corposi della storia di ***oblio***. Una benaugurante conferma che la comunità sulla quale la rivista ha sempre fatto affidamento nella sua flessibile struttura si è ulteriormente ampliata e nuove generazioni di studiose e studiosi si sono affiancate a chi ormai da tempo dà linfa al nostro osservatorio critico-bibliografico, nella forma sia di una collaborazione continuativa che del lavoro, fondamentale, del comitato editoriale e della redazione.

Ben tre – e tutte nutrite – sono le rubriche che compongono il volume, delle quali la prima – ***all'attenzione*** –, curata da Giovanna Caltagirone, è dedicata a Sandro Maxia, di cui si pubblica, con la collaborazione di Anna Dolfi, una scelta di frammenti critici inediti da un incompiuto *Il punto su Montale* ritrovato fra le sue carte. Seguono otto contributi di colleghe e colleghi che sono stati anche suoi amici e allievi, nei quali lo studioso, da poco scomparso, figura chiave della fondazione della MOD, è ricordato non solo per il valore delle sue ricerche di contemporaneista e per la sua umanità, ma anche in quanto promotore di una prospettiva interdisciplinare dello studio letterario, nella quale l'italianistica ha proficuamente dialogato con la letteratura comparata.

Con la seconda rubrica – ***a fuoco*** – ci spostiamo su un'opera di cui da poco si è celebrato il quarantennale della pubblicazione, ossia *Aracoeli* della sopra evocata Elsa Morante. Mentre all'epoca il romanzo fu accolto piuttosto tiepidamente, oggi lo «stile tardo» della scrittrice si rivela un vitale banco di prova per approcci molto variegati – dalla critica genetica ai *queer studies*, dalla comparazione intermediale alle interpretazioni psicoanalitiche –, che bene sono testimoniati dai nove saggi raccolti da Stefania Lucamante ed Elena Porciani, qui preceduti da un suggestivo profilo biografico di Daniele Morante, originariamente pubblicato nel volume del 2012 *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*. La terza rubrica – ***in circolo*** – è da sempre la più militante e più che mai lo è in questo caso, in quanto è dedicata al volume *La critica viva*, curato da Luciano Curreri e Pierluigi Pellini, che si è proposto di offrire un'occasione di bilancio e ripensamento della funzione del nostro mestiere in Italia, raccogliendo cinquantadue contributi dedicati ad altrettanti maestre e maestri, soprattutto maestri, nati fra il 1920 e il 1940. Il dibattito qui promosso, al quale partecipano voci di diversa provenienza generazionale come quelle di Anna Dolfi, Nicola Merola, Pietro Cataldi, Giuseppe Lo Castro e Massimiliano Tortora, mette

l'accento sulla rilevanza dell'operazione, ma anche su alcuni punti nevralgici del presente post-umanistico nel quale viviamo.
Il taglio militante si trasmette allo spazio dedicato ai ***saggi***, in quanto la principale novità strutturale di questo numero è la presenza della sottosezione ***interventi e rassegne***. In realtà, più che di una novità bisognerebbe parlare di un ritorno alle origini, visto che la rubrica prima era intitolata «Saggi e rassegne» e che l'osservazione ragionata dell'attualità critica è un obiettivo di ***oblio*** sin dalla sua nascita. Due sono gli interventi che inaugurano questa rubrica nella rubrica: Riccardo Castellana discute due importanti saggi sul campo editoriale italiano usciti negli ultimi mesi; Nicola Merola ha invece redatto un ricordo di Costanzo di Girolamo, che ne ripercorre la parabola di studioso fornendo una mappatura di questioni critico-teoriche quanto mai utile per bilanciare in questa fase storica il culturalismo degli *studies*. Per quanto riguarda più da vicino i contributi saggistici, la rubrica non è meno corposa delle altre, dato che contiene sei studi relativi a un arco temporale che si estende dal primo Ottocento di Belli e Leopardi sino all'estrema contemporaneità poetica e narrativa.
Anche la sezione delle ***recensioni*** si presenta particolarmente ricca, con oltre sessanta testi, caratterizzati da un apporto di sicuro livello da parte delle collaboratrici e dei collaboratori più giovani. È questo un risultato che fa ben sperare: nonostante a questa tipologia di testi non sia riconosciuto alcun punteggio nelle tabelle valutative dell'ANVUR, le recensioni si continuano a scrivere, nella consapevolezza del loro valore formativo e del servizio culturale che rendono.
Più di cento titoli compongono questo numero: il progetto ***oblio***, entrato nel suo tredicesimo anno di vita, appare in ottima salute e in grado di rispondere alle esigenze della fruizione, che non possiamo che augurarci anche allargata.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# all'attenzione

## Saggi critici da rileggere

## Per Sandro Maxia

con estratti inediti

a cura di Giovanna Caltagirone

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# Premessa

Gli interventi qui dedicati a Sandro Maxia, a poco più di un anno dalla scomparsa, tracciano un unitario ritratto del critico letterario e dell'intellettuale organico alla lunga stagione culturale, sociale e politica in cui si è formato e ha operato.
Vi è sottesa un'affezione fatta di amicizia, affetto, riconoscenza, ammirazione; insieme – ciò che rende concordi questi scritti – circola la consapevolezza dell'eredità della conoscenza e dei suoi processi di trasmissione.
I contributi generosamente offerti percorrono gli studi sui principali autori di Maxia: Svevo, Tozzi, Montale. Individuano le inedite valenze semantiche con cui il critico ridefinisce la portata di opere e autori, attivando nuove future letture; indicano, a partire dalla sua analisi, rotture e continuità nella tradizione interpretativa dei testi. Di conseguenza, chiariscono il ruolo dello studioso nella storia della critica letteraria italiana della seconda metà del secolo scorso e del primo decennio del XXI.
La biografia intellettuale di Sandro Maxia viene delineata a datare dalla sua prima formazione, in quanto fondamento etico manifesto nell'esercizio di importanti responsabilità istituzionali ricoperte nell'ateneo cagliaritano e, inoltre, perché in tali scelte ideologiche si radicano anche i successivi studi nell'ambito della letteratura italiana e sarda moderna e contemporanea. Ovvero, l'area privilegiata della ricerca e della didattica, la disciplina che Maxia contribuì a fondare e a promuovere, cui si affiancheranno, fino agli anni che chiudono l'insegnamento universitario, le letterature comparate. Di questo "secondo mestiere" si ricostruiscono le diverse fasi: accademiche e scientifiche, attraverso lo sguardo penetrante di Marina Guglielmi, un'ex allieva divenutane collega. Ancora, Elisabetta Carta, oggi docente di vaglia, ripensa l'esperienza di laureanda e dottoranda di Maxia per testimoniare la qualità della didattica, mai separata dalla ricerca, volta a formare insegnanti motivati anche dal piacere estetico della letteratura. Sono rievocazioni venate da sentimenti di amicizia, di gratitudine, talvolta di soggezione che alimentavano l'attrazione esercitata da Maxia: maestro schivo, relativamente appartato, niente affatto protagonista ma certo fornito di carisma umano e intellettuale.
La produzione scientifica di Sandro Maxia viene qui percorsa a partire dall'impegnativo esordio sull'opera di Svevo che - sottolinea Mario Sechi - a lungo e in successive epoche critiche, sarà oggetto di fondanti scoperte testuali, un convincente banco di prova della tenuta, fino ad oggi, delle sue innovative letture, pur in una produttiva continuità con la tradizione critica, per quanto scarsa fosse. Non diversamente, Romano Luperini conferma il valore pionieristico della scelta autoriale e delle aree di ricerca per gli altrettanto fondamentali studi su Tozzi, nonché la ridefinizione semantica, talvolta inedita, delle opere che, indagate con ancora inconsueti approcci metodologici, vengono sottratte ai confini della provincialità. Per

entrambi, lo sguardo critico lungimirante di Maxia contribuisce alla collocazione di tali scrittori e delle loro opere nel canone novecentesco e nel modernismo europeo. In questi acuti contributi alla conoscenza dell'attività critica di Maxia, ugualmente concorde è il giudizio sulla complessità ermeneutica e sull'apertura al pensiero filosofico moderno, veicolate da una scrittura stilisticamente raffinata, dalla ricchezza originale e mai cristallizzata degli approcci metodologici, sempre funzionali, aggiornati e non prevaricanti sul testo letterario: il solo dogma di Maxia.
La fedeltà al testo e la fine intelligenza di esso, negli scritti di Sandro, spesso imprimono direzioni nuove alla ricerca, facendoli assurgere a riferimento ineludibile per gli studi successivi, con esiti ancor oggi validi. Un esempio è qui offerto dalla pubblicazione di alcuni passi che arricchiscono il catalogo dei suoi studi montaliani, scrupolosamente selezionati e commentati da Anna Dolfi. Provengono da un ampio inedito (secondo quanto Maxia scrive nel frontespizio della cartella che lo contiene), originariamente approntato (ma mai pubblicato) per la collana: "Il punto su" della Laterza. In realtà, come ha potuto verificare la cura attenta della studiosa, il dattiloscritto, in più occasioni, è stato parzialmente reindirizzato verso alcuni dei pregiati studi montaliani pubblicati nell'arco di tempo compreso fra il 1980 e il 2010, qui magistralmente analizzati, fino a concluderne: «una delle voci critiche da non dimenticare». Il contributo della Dolfi percorre le articolate strategie interpretative di Sandro Maxia, elaborate a partire dalla fondante ricerca jakobsoniana intorno alla funzione poetica della lingua. Fatte poi confluire in una pratica ricorrente e caratterizzante: reiterati nel tempo, in un movimento combinatorio, saldi nuclei interpretativi si incrociano con gli inopinati risultati derivanti da meticolose analisi linguistiche e, specificamente, lessicali che tramano l'ininterrotta riflessione sulla poesia, sulla prosa e sulla scrittura metapoetica di Montale, al fine di individuarvi un sistema generale di significati. La finezza dell'analisi coniugata con la parallela destinazione didattica conferiscono un valore peculiare ai processi speculativi di Sandro Maxia, nel corso di un costante scambievole andare "sempre più addentro" della ricerca e della didattica.
L'attenzione di tutti gli interventi per la varietà e la complessità dei percorsi metodologici del critico, costantemente rinnovati perché mirati sulla pretesa (e non sul pretesto) dei testi, diventa oggetto di uno specifico studio di Giulio Iacoli sulla spazialità come ottica privilegiata nella lettura del testo, lungo l'intera produzione scientifica dello studioso. È l'ardita quanto affascinante ipotesi (ma corredata di convincenti dimostrazioni) della modernità letteraria letta e descritta da un occhio topologico. Infine, tutta l'opera critica di Sandro Maxia viene compendiata nell'intervento di Manuele Marinoni che, diacronicamente e esaustivamente, elenca gli ambiti della sua ricerca, gli autori e le opere, sottolineando l'aggiornata apertura delle opzioni metodologiche e le ragioni delle scelte interpretative, restituendo un quadro ampio e complesso di quella modernità letteraria alla cui definizione Maxia ha dato un contributo imprescindibile.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Sandro Maxia

# Frammenti per Montale

*Rigore, cultura, modernità, umanità, ironia: era questo insieme che colpiva* d'emblée *quanti hanno avuto la fortuna di incontrare, conoscere e frequentare Sandro Maxia. La cosa più notevole era che queste qualità non si presentavano isolate, secondo le circostanze, ma procedevano insieme nella conversazione e negli scritti, facevano insomma parte di un costitutivo e persistente modo di essere, di un* tono *di cui ci resta ormai traccia solo nei suoi saggi. Saggi sempre documentati, meditati, ricchi di riferimenti e conoscenze che testimoniano una lunga frequentazione dei libri, una prolungata consuetudine con l'arte e la letteratura europea, e allo stesso tempo rivelano (nella scelta degli autori e delle opere da studiare, nel taglio critico adottato, nei giudizi) anche personali reazioni, e con quelle una chiara coscienza sociale e politica, pur combinata al rispetto - perfino nella netta distanza - se solo in qualche modo plausibili, verso le posizioni altrui.*
*Nell'offrire qui alcuni frammenti tratti da una cinquantina di fitte cartelle dattiloscritte ancora parzialmente inedite nelle quali, seguendo una scansione di luoghi e di tempi con cadenza decennale, ripercorreva con grande capacità affabulativa e ricchezza di dati soprattutto la storia del Montale saggista, traduttore, critico, intrecciata a quella del poeta, abbiamo cercato di privilegiare i passi in grado di mostrare, al di là della sua abilità nella gestione di materiali assai complessi, l'intellettuale integrale, acuto e non conformista che è sempre stato.*[1]
*Anche la tipologia di finito-non finito che caratterizza questo lavoro* in fieri *è per certi versi rivelatrice: si tratta infatti credibilmente della prima sezione, a uno stadio quasi definitivo di compilazione, di un volume (della serie* "Il punto su"*, diretta da Giuseppe Petronio) che gli era stato richiesto nel 1988 proprio da quel Petronio che Maxia continuava a chiamare "maestro". L'avvio era sul Montale meno noto, non ancora raccolto nei "Meridiani" del* Secondo mestiere*, e doveva servire a sottolineare il contesto storico-culturale nel quale il grande poeta si era mosso, intervenendo con dichiarazioni di poetica, recensioni, testimonianze… che Maxia intreccia ai* reportages *di* Fuori di casa*, alle prose di* Auto da fé *e della* Farfalla di Dinard *e ad alcuni versi esemplari. A offrire, insomma - stando a quanto ci è rimasto -, un Montale in un certo senso alternativo/complementare rispetto al grande poeta a*

[1] Le omissioni d'autore, indicate come d'abitudine tra parentesi quadre […], figurano in tondo; in grassetto invece appaiono quelle introdotte da noi per la nostra micro-antologia di frammenti (prelevati discrezionalmente dalle pp. 13-14, 16-17, 24-26 del dattiloscritto originale). Quanto al riutilizzo di parti di questo materiale nei saggi montaliani editi cfr. le note 19 e 21 del nostro *Costanti montaliane per un lettore di poesia*, in questo stesso numero di «Oblio».

*cui Sandro aveva e avrebbe dedicato una decina di bellissimi scritti. Compreso quello redatto in morte,* Alla fine il poeta defunto dormì tranquillo*, ormai introvabile, pubblicato su «La Nuova Sardegna» il 16 settembre 1981, dove era riuscito, nella misura ridotta di un articolo di giornale, a testimoniare in modo perfetto, assieme alla grandezza del poeta, la sua "integerrima" vita, fedele "ai principi ispiratori" di una parola poetica di cui elencava i "più penetranti" simboli, mentre ironizzava (quasi a sottolineare una differenza scalare) perfino su se stesso, "inutile scriba", "incauto" estensore di quello che si può definire un 'coccodrillo' da antologia.*

*[Anna Dolfi]*

[…] La tesi cara a Croce che vede nel fascismo una momentanea malattia del corpo sociale, ovvero una parentesi negativa apertasi nel corso della storia trionfante dello Spirito, trova Montale decisamente contrario. Con parole che ricordano quelle – sicuramente a lui sconosciute – poste da Bertold Brecht a suggello dell'*Arturo Ui*, Montale afferma, recensendo *Marcia su Roma e dintorni* di Emilio Lussu, che «finché il sistema che ha reso possibile il fascismo esisterà ancora, sarà sempre possibile il ritorno della malattia. Il germe del male è sempre vivo in noi; la paura, anzi il terrore della libertà è in noi; mantenete in piedi leggi ordinamenti e istituti che lo favoriscano… e attendete». Quali siano questi ordinamenti Montale, seguendo il pensiero di un federalista come Lussu, lo precisa a chiare lettere: si tratta dell'accentramento di stampo napoleonico, sorretto dai prefetti e dalla polizia, come al tempo del "ministro della malavita" Giolitti. A questo occorre mettere fine nella nuova Italia, secondo l'alto insegnamento di Carlo Levi (mi riferisco alla bellissima recensione a *Cristo si è fermato a Eboli*, uscita sul «Mondo» nel febbraio '46 col titolo *Un pittore in esilio*), il cantore della «civiltà contadina che il nostro paese contiene e con la quale non sarà possibile vera intesa e vera pace finché il mostruoso accentramento statale […] non abbia fatto luogo a ordinamenti di larga autonomia, non solo regionale ma anche comunale».
Così come non consente con la tesi del fascismo come parentesi, Montale non consente neppure con quanti, a sinistra, parlarono del fascismo come di una forza di occupazione accampata in un paese sostanzialmente ostile e tenuto sottomesso con metodi polizieschi. Vicino in questo all'analisi (certo molto più articolata e complessa) svolta da Gadda in *Eros e Priapo*, Montale anticipa la tesi storiografica, oggi comunemente accettata ma allora fortemente osteggiata dagli storici marxisti, che definisce il fascismo un «regime reazionario di massa» (cfr. *L'Italia rinunzia?*, in «Il Mondo», 19 maggio 1945, a proposito di un *pamphlet* di Corrado Alvaro).
[…] Ancora al '45 appartengono tre scritti a carattere teorico, il primo, apparso sul «Mondo» il 3 novembre, sollecitato dalla traduzione italiana, opera di Luciano Anceschi, di un singolare libro di Eugenio d'Ors, *Del barocco*; gli altri due

(*Variazioni* e *A proposito di moralità dell'arte*, «Il Mondo» 21 aprile e 16 giugno) di intervento militante nel dibattito metodologico riapertosi con la caduta del fascismo e la crisi dell'egemonia crociana. Tra il primo e gli altri due corrono più affinità di quanto non possa sembrare a prima vista: infatti Montale affronta, con toni apparentemente leggeri e quasi ilari, un problema di grande momento per gli artisti, quello dell'arte d'avanguardia (cioè in pratica di tutta l'arte novecentesca) e della condanna abbattutasi su di essa, accusata di irrazionalismo, dalle opposte sponde del classicismo crociano e del razionalismo marxista, allora propostosi, quest'ultimo, da noi sotto forma di "questione del realismo" e presto corroborato sia dalle teorie gramsciane sull'intellettuale organico, sia (con peggiori effetti di dogmatismo) dalle nefaste teorie di Luckács intorno alla «distruzione della ragione». Problema che subito si intreccia con quello della difesa dell'autonomia dell'arte dalla politica, nel quale sono coinvolti anche gli intellettuali comunisti, come dimostra la vicenda del «Politecnico» di Vittorini (ma si ricordi anche il dibattito suscitato qualche anno prima dal volume di Anceschi, *Autonomia e eteronomia dell'arte*).
La posizione assunta da Montale si può sintetizzare in questi tre punti: 1. come la nostra lingua, tra le grandi lingue letterarie d'Europa, è quella che ha subito la più lenta evoluzione, così la nostra letteratura è quella che appare «la più indifferente alle contingenze della vita, l'interprete meno fedele dei tempi in cui nasce» (*Il fascismo e la letteratura*); 2. l'irrazionalismo, col suo corteo di *ismi* (impressionismo, decadentismo, ecc.) ha trovato nella cultura italiana il terreno meno favorevole; 3. l'accusa di oscurità rivolta ai "poeti nuovi" è frutto di ignoranza circa le linee portanti della ricerca artistica nel mondo occidentale. Di qui il finto stupore nello scoprire che il massimo assertore dell'autonomia dell'arte, Croce, è ora divenuto, nella sua ossessione classicista, il massimo sostenitore della responsabilità dell'arte "decadente" nell'affermarsi delle ideologie totalitarie. Se così fosse, come spiegare il fatto che l'Inghilterra e gli Stati Uniti, che hanno portato all'estremo la dissoluzione delle forme artistiche del passato, non hanno ceduto ad alcuna forma di totalitarismo? Ed è possibile credere che la Francia, crollata così rapidamente nel '40, avrebbe resistito anche solo un mese di più «se invece di Proust e di Valéry avesse posto sugli altari i signori Auguste Dorchain e René Bazin, che forse rappresentano ancora un gusto medio assai diffuso?». Si può ancora condividere la condanna «di chi cerca in poesia il fiore senza le radici» (formula non casualmente qui impiegata, giacché la coniò il critico e poeta ermetico Piero Bigongiari a proposito di Sandro Penna); e ancora di chi denuncia, come Croce fa, «il difetto "dell'arte sensuale e impressionistica che lascia il contemplatore sulla terra, immiserito e deluso"» […] Tuttavia la difesa dell'arte novecentesca resta in Montale assai equilibrata, e cioè coerente con le posizioni da lui assunte (anche seguendo il magistero di Emilio Cecchi) nei primi anni Trenta, allorché rifiutava le ragioni di «quell'arte caotica e *totaliste*» che gli sembrava tradire quella superiore esigenza di ordine che è della migliore tradizione nazionale.

[…] E siamo al ’54, altro anno di peregrinazioni attraverso la penisola e all’estero […] proseguì per il Portogallo, dove sostò a Lisbona; infine, le tappe successive furono Barcellona e Madrid.
Come si ricorderà, le due nazioni iberiche erano allora deliziate dai regimi dittatoriali di Franco e di Salazar. Tuttavia nei *reportages* di Montale questo fatto non ha quasi nessun rilievo. Uno solo dei cinque articoli ne parla esplicitamente, quello da Madrid […]. In generale il tono di questi articoli è di simpatia: ormai convinto dell’irredimibile irrazionalità del progresso tecnologico, il poeta vede in queste nazioni sonnacchiose un’oasi ancora possibile di salvezza dalla minaccia del consumismo di massa che egli aborre con sempre maggior decisione. Portogallo e Spagna pertanto gli appaiono come società ancora a misura d’uomo: il primo addirittura come l’ultima «riserva di Strapaese» (che è il colmo, scritto da Montale, da sempre avversario dello strapaese fascista) […]. In generale ci sono pochi cedimenti al colore locale, al folklore delle danze e delle corride, e, per il Portogallo, al *fado* e alla *saudade* (di cui pure si parla nell’articolo da Lisbona). Montale, come sempre nei suoi resoconti di viaggio, cerca altri itinerari, va dietro ai suoi ricordi e amori letterari e artistici, si reca a far visita agli intellettuali, ai poeti, ai pittori: a Madrid va a salutare il vecchio Azorín e assiste a una serata letteraria, con letture di poesie, in casa del grande Vicente Aleixandre; a Barcellona si mette sulle tracce dell’avanguardia pittorica detta “I quattro gatti” (della quale fece parte Utrillo) […] parla a lungo dell’«eccezionale *revival* poetico catalano» […]. Si mostra ben consapevole della “questione catalana” e ripete spesso che in Italia molti di questi artisti non si conoscono: *refrain* ricorrente nei *reportages* di questo giornalista d’eccezione, che ama, senza mai dirlo a chiare lettere, svolgere la funzione di mediatore della cultura europea in Italia.
E giacché siamo in tema di viaggi, all’agosto del ’55 risale quel discreto «semenzaio» di trovate poetiche che è il *Diario di Normandia*, frutto di un viaggio estivo che riportò Montale nel nord-ovest della Francia per la seconda volta, dopo il viaggio in Bretagna del ’51. Tutto, come al solito, è traguardato attraverso il filtro della cultura e dell’arte, specie della pittura, con predilezione per i piccoli centri di provincia e i paesaggi, degno sfondo a minuscole figure incise a punta secca […]. Anche il «bestiario privato» può arricchirsi dei cormorani e delle rondini di mare che sfiorano il visitatore affacciato «sulla *falaise* d’Aval» […]. I riferimenti letterari fioccano addirittura: ecco, sull’altra riva dell’estuario, Cabourg, la Balbec del giovane Proust (ma nei parchi, nessuna «possibile Albertine che giocasse al diabolo»); ecco Honfleur, dove Baudelaire compose l’*Invitation au voyage*; ecco soprattutto Rouen, «la più bella città di provincia francese e senza dubbio la più flaubertiana», anche se della casa di Flaubert a Croisset non esiste più che il padiglione […]. Si conferma qui la predilezione di Montale per questi angoli d’Europa appartati, sonnolenti, prevedibili perché già entrati nella memoria visiva attraverso la pittura.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Giovanna Caltagirone

# Dove comincia la letteratura

> «“I poeti defunti dormono tranquilli/sotto i loro epitaffi/ed hanno solo un sussulto d’indignazione/qualora un inutile scriba ricordi il loro nome”. Questi versi recenti di Montale […] incombono minacciosi sull’incauto che, all’indomani della sua morte, voglia in qualche modo ricordarne l’opera e celebrarne l’integerrima vita. Inutile scriba se altri mai, non mi posso permettere di perdere di vista i frequenti moniti con i quali ultimamente […] il poeta ha cercato di scoraggiare troppo rumorose fanfare mortuarie intorno al suo catafalco. Non c’è riuscito, naturalmente. Nessuno può essere regista dei propri funerali oltre certi limiti, neppure lo schivo e solitario Montale di cui tutti oggi ricordano l’invito alla quotidiana “decenza” del vivere e del morire».
> (Sandro Maxia, *Alla fine il poeta defunto dormì tranquillo* [in morte di Eugenio Montale], «La Nuova Sardegna», 16 settembre 1981).

1. L’esortazione di Montale e la chiosa di Sandro Maxia, in qualità di estensore di un necrologio del poeta, anziché scoraggiare danno il La per ripercorrere, dopo circa venti anni, l’esercizio dello scrivere “per”, già sperimentato in occasione del volume offerto per i 70 anni di Maxia. Ora, di nuovo, la scrittura vorrebbe recuperare esperienze, gesti e parole che ci rivisitano con discorsi ancora attuali, come in un dialogo fra vivi e morti che possa essere vitale modello di riprese e di nuove idee per le generazioni future. L’auspicio di una ricerca di rigore conforme all’esempio etico e all’ideale di intellettuale e di maestro che Sandro Maxia rappresenta nella cultura sarda e nella comunità scientifica italiana.
Anche l’attività critica di Maxia mi appare una conversazione ininterrotta con e fra i testi di volta in volta individuati a oggetto della ricerca e della didattica, vi convergono molti significati generati dall’esperienza estetica del letterario, fondamentalmente, ma si rivelano sempre anche luogo su cui si irradiano le scelte civili e politiche degli autori e di chi legge e interpreta. Perciò sarebbe impreciso e limitativo circoscrivere in formule semplificanti l’elaborazione di un univoco metodo di approccio al testo letterario, tanto più che Maxia ne ha condiviso diversi in

funzione dell'adeguamento degli strumenti critici all'epoca e alle tendenze coeve, al loro costante rinnovamento: a partire dall'eclatante lezione storicistica del suo maestro Petronio, relativamente al sistema letterario della nazione, supportata dalla concezione filosofica del materialismo dialettico, principalmente nelle declinazioni "umanistiche" di Lukács, dei suoi Saggi sul realismo. Proprio questi, a riprova, verranno raffrontati con l'obiettivo polemico dell'autore, ovvero gli approcci al testo mutuati dal formalismo russo, via d'accesso al nuovissimo strutturalismo. Quindi la semiotica, la prospettiva critica che dava valore di segno culturale a ogni fenomeno: quella della scuola di Tartu, con Lotman e Uspensky (a Cagliari tennero la loro prima lezione in Italia su invito dell'Istituto di italianistica diretto da Maxia); e quella italiana, in origine decisamente sistematizzata sul fatto letterario: con Cesare Segre, Maria Corti e Umberto Eco.
Critica come paziente, lenta elaborazione, costante lavoro stilistico sul linguaggio. L'ermeneutica del testo letterario non prescinde mai dalla sua collocazione in una molteplice dimensione spazio temporale che, assieme al presente dell'autore e della sua epoca, comprende la tradizione in cui l'opera si colloca, la circolazione e le interpretazioni, la ricezione presente ma anche la sua vita futura, contrassegno fondamentale della letteratura. Ne sono prova e conferma la ricorrente scelta di autori e opere sconosciuti o quasi, trascurati o associati a interpretazioni superate, una concezione transeunte che non identifica la letteratura con qualcosa di stabile e inamovibile ma, mediante l'esercizio critico di riconoscimento nel presente, ne affianca la sua sfida al futuro. Vengono ricostruiti i processi di continuità e rottura, il nuovo di scrittori e testi anche quando già canonizzati, si superano le remore ideologiche (es. negli studi dannunziani) pur mantenendo attiva un'ottica politica, nel significato di funzionale al presente. Sandro Maxia ha avuto la fortuna ma anche la capacità di mettere a profitto le stagioni critiche fortemente innovative in cui si è formato e ha operato, ne ha saputo riconoscere le potenzialità. Non nella stessa considerazione ha tenuto le espressioni più recenti della critica letteraria quando gli sono apparse gravate e, talvolta, compromesse da 'miserie' estranee alla letteratura, se non opposte all'auspicabile disinteresse dell'esercizio critico, alla sua autonomia e libertà.
Già nella individuazione di autori e opere Maxia costruisce un diacronico sistema di significati, ne attraversa la ricezione trascorsa e presente ma, contemporaneamente, la sua prassi interpretativa parla anche di se stesso in quanto intellettuale portatore di responsabilità civili, è un critico cui spesso scattano meccanismi identificativi con i modelli che andava studiando e su cui rifletterà ininterrottamente. Sono empatie che esaltano il piacere della lettura e della spiegazione (non uso a caso un termine che collega l'interpretazione e la didattica); la sua conversazione era frequentemente arricchita da citazioni letterarie, per lo più con spirito ironico, che confermavano quanto al presente di chi legge siano rivolti l'intento e la spinta misteriosa di quelle opere letterarie dove nulla mai invecchia.

Non molti mesi prima di morire, in conversazioni che negli ultimi anni della sua vita Sandro ricercava e si concedeva con piacere (contro le sue abitudini pregresse), mi diceva che l'espulsione dell'autore dall'opera, propria della prassi critica strutturalista, prudentemente frequentata per diverse stagioni culturali, era stata essenzialmente sbagliata. Certo funzionale a proseguire l'azione di smantellamento dell'idealismo crociano, svolta dal suo maestro Petronio nell'assidua ripresa della lezione gramsciana ma, a distanza, non conforme all'interesse di Maxia per scrittori la cui opera è profondamente compromessa con le loro speciali esistenze: da d'Annunzio a Svevo, a Montale, Tozzi, Delfini, Morovich, Gadda, Dessì, Mannuzzu e Salvatore Satta. Cosa hanno in comune i suoi autori? Giganti della letteratura ma, molti di loro, uomini inadatti alla vita, il cui autobiografismo, non solo culturale ma proprio esistenziale, è già metafora poetica, spia importante della modernità culturale e letteraria cui le loro scritture arrecano contributi imprescindibili. Spesso sono anche personalità difficili da collocare nella storia letteraria nazionale, in una visione storiografica della letteratura, che infatti Maxia coniuga col pensiero filosofico da Bergson a Nietzsche e con le complesse architetture concettuali attraverso cui la filologia diviene anche storia dello spirito: Curtius sarà un importante riferimento, come pure i grandi nomi di Auerbach, di Bachtin e di Weinrich.
Costante nel tempo, la primaria attenzione di Maxia è rivolta alla lingua (non a caso deplorò l'omissione di tale parola nelle riformate denominazioni dei settori scientifico-disciplinari della Letteratura Italiana generale e di quella Moderna e Contemporanea, un impoverimento che - riteneva - occultasse la stessa realtà linguistica della letteratura) nelle sue declinazioni 'tecniche' della prosa e della versificazione, quella 'tecnica' che già era stata cuore della polemica anticrociana, dei critici e dello stesso Montale. Perciò le predilezioni pionieristiche rivelano anche un'intenzionalità nella scelta di scritture portatrici di continuità e di rottura, nell'individuazione dei meccanismi letterari che fondano mutazioni epocali, ricreano la realtà sottraendola alla reificazione linguistica, in una parola: inventano una 'modernità' sempre nuova ma non sempre identificabile con le avanguardie.
L'analisi della lingua letteraria saldava il discorso critico più meditato e aggiornato alla pratica didattica che ne era parte integrante nel trasmettere un'idea di letteratura come scoperta, il gramsciano valore della scoperta individuale sia pure di già noti significati. Non c'era fretta in quelle lontane lezioni, ci si poteva soffermare per ore su una frase o un verso e non si sentiva alcun bisogno delle *slide* di là da venire. Romanzi e poesie restituivano le inesauribili valenze semantiche e continuavano a comunicare la loro bellezza a studentesse e studenti sprovveduti che apprendevano i meccanismi e la specificità del discorso letterario e ripercorrevano le trascorse epoche culturali, poiché la parola artistica è essa stessa Storia. Dalle lingue degli scrittori scaturivano significati nascosti, toccava «anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza», partecipavamo all'incantevole esercizio di restituire voce alle opere letterarie, di svelare l'uso utopico che la grande letteratura fa della lingua.

2. Nel 2004, in riferimento al leggendario *Congrés international des écrivains. Paris, juin 1935* (dunque a ridosso della presa di potere di Hitler e della guerra d'Etiopia voluta da Mussolini), Maxia scriveva: «La sua "leggenda" ha scavalcato i tempi credo soprattutto perché tra le questioni dibattute una in particolare è restata viva e tutt'ora non cessa di essere di bruciante attualità […]. Ed è la questione del rapporto tra il potere politico e la cultura, nell'accezione più vasta della parola "cultura"» («Eudossia» 2, 200, p. 203). La «questione», declinata da Sandro nell''impegno' mantenutosi costante lungo le differenti stagioni della sua attività critica, mi sollecita a cercarne le radicate origini negli anni della formazione universitaria: nel ben noto magistero di Giuseppe Petronio e, contemporaneamente, in quello di Antonio Pigliaru, illustre giurista, professore di Filosofia del diritto e, poi, ordinario di Dottrina dello Stato all'Università di Sassari. Autore dell'innovativo saggio *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, nonché fondatore nel 1949, a Sassari, della rivista «Ichnusa», una delle espressioni culturali più interessanti del primo dopoguerra sardo e non solo. Maxia vi esercita le sue giovanili ma già acute prove come pubblicista e attivo collaboratore.
Le due esperienze non sono separabili. Oserei dire che, con Pigliaru e con l'apprendistato politico in «Ichnusa», Maxia ricalchi quella del suo maestro Petronio in «Mondo Operaio» (la cui fondazione è di un solo anno prima) sotto l'egida di Pietro Nenni.
Alla prestigiosa scuola di Antonio Pigliaru, maestro appassionato della didattica in quanto prassi politica, il giovane Maxia entra in un progetto fondato sull'unità della cultura, sulla fusione delle arti e delle scienze sociali. A realizzarlo sono chiamati gli intellettuali, in quanto partecipi di un urgente processo di sprovincializzazione, congiuntamente a quel 'popolo sardo' su cui grava l'inganno di una mitizzata unità che - come Maxia denuncia nell'*Editoriale: una nuova unità problema attuale della Rinascita* («Ichnusa», 48-49, 1962) - veniva abilmente sfruttata dal «rivendicazionismo regionalista basato sulla piattaforma ideologica dell'avversione indiscriminata al "mondo continentale"» (p. 10) (affermarlo allora, e perfino oggi, era un atto scandaloso, anche dentro l'Università dove ci si scontrava sulla stessa chiusura). Maxia attaccava un atteggiamento politico ormai in crisi «col suo familiarismo, i suoi ordinamenti e la sua subcultura, il vecchio mondo agro-pastorale sardo, del quale era la "soprastruttura" politica» (*ibidem*). Una mitologia e un provincialismo che «Ichnusa» combatte con un progetto politico fondato sulla trasformazione della cultura in funzione di una moderna democrazia, secondo l'insegnamento gramsciano e, nell'immediato, affidandone la coscienza e la diffusione all'attuazione dell'autonomia.
Per non discostarci dal genere "necrologio", alla morte di Petronio (2004), Maxia ritorna al Corso universitario sui poeti della seconda generazione del Romanticismo, con cui il suo maestro aveva inaugurato le lezioni cagliaritane. Ne riporta le parole e evoca il tono stentoreo di voce: «"per comprendere gli scrittori si deve continuamente tener conto delle contemporanee vicende storico-sociali"», insistendo sul tema

sociale: «era quella per molti di noi la novità autentica, una vera scoperta», poiché, nel contempo, consentiva di capire «il livello di civiltà raggiunto da una collettività accomunata dalla lingua e dai costumi» («Eudossia» 2, 2004, pp. 11, 12).
Ma gli stessi temi di quell'*imprinting* (cui forse non è neppure estranea la predilezione per autori poco noti o minori), subito suonano con toni di profonda malinconia. In riferimento all'ultimo libro di Petronio, *Le baracche del rione americano. Un uomo e il suo secolo*, Maxia ribadisce l'importanza della «questione sociale e la responsabilità degli intellettuali nei suoi confronti (Petronio è uno degli ultimi "grandi maestri" degli studi letterari in Italia anche per il suo concepire l'impegno della ricerca in stretta connessione con l'impegno politico» (Ivi, p. 11); rileva, inoltre, anche l'onesta consapevolezza dell'autore sui meccanismi infidi della memoria (motivo quanto mai letterario e dei suoi scrittori). Ma in quel momento di verità, l'accostamento fa emergere l'altro tema cruciale: lo scacco, dei personaggi, dei loro prediletti scrittori e degli uomini, alla ricerca anch'essi della 'Causa' ma preda delle 'concause'. Neppure gli scrittori ne sanno dare ragione. E – conclude Maxia, con spirito conoscitivo inesorabile ma non indifferente agli interrogativi metafisici – per quanto lo storicismo non fosse stato per Petronio «solo una scelta di metodo, ma la linfa che ha irrorato nel profondo il suo modo di conoscere, di prendere coscienza della sua stessa umanità» (p. 12), tuttavia «Giunto ad un'età in cui il futuro è divenuto un puro *flatus vocis*, il vecchio sente che le ragioni storiche non gli bastano più. Le domande "Chi sono stato? Chi sono? Che senso ha questo mio passare per il mondo?" continuano ad assillare l'autore fino alla fine. Ed è significativo che un libro nel quale si condensano le esperienze di tutto il Novecento, le sue orgogliose aspirazioni e tremende sconfitte, si chiuda con un'enorme domanda di senso alla quale non c'è risposta» (p. 15).
Ma nei tempi lontani di quella prima epoca delle scoperte e delle certezze – fra il post fascismo e la nascente industria culturale – Maxia sollevava problemi e elaborava risposte molto concreti, nei territori in cui la letteratura si incrocia con l'esistenza materiale degli uomini. Lo faceva come redattore e agguerrito pubblicista di «Ichnusa» nelle cui pagine pubblica:

*Università e formazione dell'intellettuale nella realtà sarda*, 23, 1958;
*A proposito di «Nascita di uomini democratici»*, 31, 1959;
*L'intellettuale nell'autonomia*, 35, 1960;
*Riepilogo su Iglesias e Carbonia*, 44, 1961 (nell'indice il titolo è *Riepilogo sui minatori*);
*Editoriale: una nuova unità*, 48-49, 1962.

3. La predilezione di Maxia per la grande letteratura anche nelle espressioni linguistiche della provincia italiana, nei toni dimessi ma quanto mai potenti e innovativi di Delfini, di Morovich, di Tozzi, dei triestini e della nuova linea letteraria sarda dei Dessì, Zuri-Mannuzzu, Giacobbe, Fiori, Pira, Masala (cui lo studioso non

cesserà di rivolgere uno sguardo critico aggiornato, fino ad anni recenti, quando si aggiungeranno i nomi di Angioni e di Atzeni nella rinnovata felice stagione, tutti accomunati - scrive il critico - dal superamento del regionalismo a vantaggio dell'universalismo), ha l'impronta della corale esperienza di «Ichnusa», si radica nella impopolare e difficile lotta intrapresa contro un provincialismo diffuso e reso tronfio dal deleddismo e dal postdeleddismo. È la linea politica culturale della rivista che promuove un fecondo atteggiamento critico rispetto alla letteratura sarda, individuando nella "Rinascita" dell'isola l'impulso alla fioritura di una nuova letteratura, assolutamente innovativa e isolata in un ambiente culturale e storico segnato da una atavica subalternità e povertà intellettuali mascherate dall'orgoglio folclorico, peraltro alimentato, con sbrigative ricezioni, dai contemporanei fondativi studi antropologici che De Martino e poi Cirese, Gallini e le loro scuole andavano sviluppando nell'ateneo cagliaritano. Sono anni in cui cultura accademica e militante trovano miracolosi accordi e incontri: Sandro Maxia ne è un emblema, in quanto maestro e intellettuale che ha coniugato ricerca e attività didattica con un'attenta e originale partecipazione al dibattito politico e letterario isolano, l'insularità non rima con provincialità ma si fa strumento della dialettica fra cultura italiana e sarda.
Nel n. 38-39, 1960 «Ichnusa» dedica l'intero fascicolo alla «Giovane narrativa sarda», pubblicando racconti e stralci di romanzi la cui selezione coincideva con i recenti vincitori del Premio Deledda. Nell'*Editoriale*, Manlio Brigaglia sottolineava il nesso di tali opere con «la storia della società nazionale» e con la vagheggiata Rinascita affidata allo Statuto autonomistico, a scudo dalle idilliache visioni ben stigmatizzate da Vittorini: «il dramma, in una situazione di barbarie paesana, oggi si ha solo se vi si partecipi con orrore civile». Vi è manifesto l'intento di valorizzare sia funzioni intrinseche di rinnovamento del panorama letterario regionale, sia significati altri dalla pura letteratura: non un attardato 'impegno' di matrice neorealistica ma il disegno di riconoscerla elemento portante di un progetto politico generale che ne contempla il sostegno alla produzione e alla diffusione e, insieme, principio attivo di un salto culturale in cui la centralità della letteratura ha funzione di educazione non solo estetica ma più latamente sociale e politica: quella riforma dell'uomo e del mondo preconizzata da Antonio Gramsci.
Almeno nelle prime annate, «Ichnusa» ha una vocazione letteraria rilevante, numerose le firme degli scritti di critica letteraria, pressoché assente quella di Maxia. Nella prospettiva sopra detta, non sorprende la scambievolezza di ruoli dei redattori e del direttore responsabile Antonio Pigliaru, frequente estensore di articoli e giudizi 'letterari' che sanno riconoscere il valore innovativo dei nuovi scrittori, spesso appartenenti come lui alla sfera giudiziaria (Zuri, pseudonimo del primo Mannuzzu di *Un Dodge a fari spenti*, e Paride Rombi, anch'esso magistrato, autore di *Perdu* e, più tardi, Salvatore Satta), affiancato da altri redattori, ugualmente non critici letterari di mestiere né impegnati in un vacuo esercizio di eclettismo ma nell'attuazione della lezione gramsciana. Allo stesso titolo, Maxia firma quasi esclusivamente articoli e editoriali squisitamente politici in cui le fulminanti valutazioni sulle scelte

economiche e sulle contrapposte posizioni politiche rispetto alla nascente 'autonomia' regionale, non disdegnano certo il riferimento letterario ma, ad esempio, Italo Calvino viene citato nella sua veste di polemista politico. Del resto, l'interesse e lo schieramento 'politici' non sono affatto estranei alle Avanguardie europee, dal Futurismo al Surrealismo; in Italia, in quegli anni, si fronteggiano e si affiancano, proprio sulle sorti della letteratura e della cultura in epoca neocapitalistica, il "Gruppo 63" e il Pasolini di «Officina».
Giusto nel fascicolo 31, 1959, Maxia pubblica una rara recensione più direttamente connessa alla sfera letteraria (che invece diventerà prevalente negli articoli pubblicati nella seconda serie di «Ichnusa», negli anni Ottanta-Novanta): *A proposito di «Nascita di uomini democratici»,* un volume curato da Piero Lacaita che vi aveva raccolto scritti di Luigi Russo, Gabriele Pepe, Emilio Lussu e Tommaso Fiore, apparsi su «Belfagor» fra il 1951 e il '52. Un'impresa editoriale rivolta al Mezzogiorno d'Italia, per la dichiarata urgenza di contribuire «all'emancipazione del nostro popolo», che Maxia spiega col consueto riferimento: «è la tesi di Gramsci sull'esistenza nel Mezzogiorno di "grandi accumulazioni culturali e di intelligenza in singoli individui o in ristretti gruppi di grandi intellettuali, mentre non esiste un'organizzazione della cultura media"» (p. 62). Più spazio è dedicato al commento dello scritto di Emilio Lussu il cui taglio viene definito pedagogico in quanto evoca la sua prima formazione democratica col racconto dell'«insegnamento paterno (un insegnamento, si capisce, di cose, e non di parole)» (p. 64). E di seguito, riportando un lungo stralcio dello scritto di Lussu, in cui l'autore racconta come aveva ricevuto la «lezione democratica dura», il recensore ne sottolinea lo stile, capace di rievocare «con immediatezza e senza la minima compiacenza estetistica» un episodio dell'adolescenza che determinerà la sua inflessibile tempra di democratico.
Nondimeno, le lodi per l'impresa editoriale non risparmiano il giudizio critico negativo di Maxia per il «meridionalismo archeologico» in quanto esclusivamente protestatario: «il popolo è spesso considerato in modo convenzionale […] non senza un po' di paternalismo piccolo-borghese» e, nello scritto di Luigi Russo, con «il compiacimento estetistico dell'intellettuale meridionale "sradicato" che ripensa alle sue origini» (p. 65). E ancora più inflessibile è il giudizio politico contro il permanere della semplicistica «ripugnanza ideale e morale nei confronti del fascismo», politicamente attardata e, come già al sorgere del fascismo, prova della «organica debolezza degli intellettuali meridionali, della loro incapacità diffusa ad uscire dal piano della protesta morale, per attingere quello della disamina storica» (p. 66), ma vi è insieme il credito per i generosi intenti condivisi: «E se questo libro si accoglie con qualche simpatia, è per un diffuso senso di fiducia nel proletariato meridionale che in esso circola, e per una radicata speranza nella sua elevazione» (*ibidem*).

4. Gli altri scritti di Maxia hanno interessi primari discosti dal fatto letterario ma questi diversi ambiti partecipano di una comune idea di 'Modernità' interna all'uomo. L'oggi, il presente è anche il più antico passato, il futuro è l'inizio del mondo. La

modernità rompe con il passato al fine di riscattarlo. Quando lo studioso ha parlato di modernità in ambito letterario si è interrogato sulle forme attraverso cui si è espressa, sulla tradizione che ha creato, sui mutamenti che comporta e, insieme, anche su persistenza e continuità, cercando di capire quali relazioni la contemporaneità possa costruire col passato e col futuro.
Forse significa essenzialmente parlare del tempo, dello stato attuale, della necessità di recuperare lo sguardo critico e postumo, guardando al presente e, nonostante, il presente. È questa l'ottica dell'*Editoriale: una nuova unità problema attuale della Rinascita* («Ichnusa», 48-49, 1962). La trattazione dello scottante problema del Piano di Rinascita è tanto circostanziata quanto polemicamente (ma sempre correttamente) appassionata: lo stile è quello che si paleserà nella scrittura saggistica letteraria, l'oggetto politico viene analizzato con la stessa fulminante acribia. Le tesi contrarie sono confutate con la consueta amara ironia, di quelle condivise vengono indicati con chiarezza i punti di forza e le ragioni per sostenerle.
Sulla varata legge del Piano di Rinascita della Sardegna, Maxia riassume sia le posizioni del rappresentante degli operatori economici, sia quelle dell'illustre intellettuale Renzo Laconi, deputato comunista, citando un suo intervento sulla rivista «Rinascita», esaltandone l'originalità della valenza politica tendente a inglobare «dentro l'analisi marxista il concetto di neocapitalismo come fase del capitalismo monopolistico di Stato». Dunque, una nuova via per il Partito, che, all'editorialista appare «la più avanzata e spregiudicata nel processo critico ed autocritico di adeguamento alla nuova realtà nazionale ed internazionale». Un giudizio conforme alle due posizioni coeve che Maxia cita a sostegno: Calvino su «Paradosso», nonché il «contributo recato dai comunisti italiani al recente convegno di Mosca sulle tendenze attuali del capitalismo» (p. 9).
Del resto era questa la strategia "inclusiva" di «Ichnusa», come costantemente ribadiva il suo fondatore e direttore responsabile, l'instancabile animatore Antonio Pigliaru. Questi, nello stesso numero della rivista, stila un lungo saggio in veste di raffinato critico letterario. Senza esitare a evocare T.S. Eliot (tanto amato da Maxia), acutamente individua nel linguaggio, nel dare alla parola «un valore obiettivo, di fatto»: la portata europea del romanzo d'esordio di Mannuzzu, partendo dalla grande letteratura europea riesce, infatti, a «identificarsi con il modulo tradizionale del racconto parlato sardo» (p. 93). Eppure, Pigliaru aggiunge: «In questa sede l'interesse per il *Dodge* non è meramente letterario; bensì culturale in senso largo: cioè anche letterario, ma nel senso di una letteratura presa e considerata nel giro di problemi più stimolanti: dentro il quale Zuri non è tanto un nome ridotto a mero pretesto, quanto un nome (un libro, un impegno) elevato ad occasione […] assumendolo al livello di una vera e propria consapevolezza critica: e non solo per ciò che Zuri e il suo *Dodge* sono in sè e per sè, ma per ciò che sono, o possono essere, per noi, come il dato (un dato) della nostra storia» (p. 35).
A firma Maxia è ritornante la problematica disamina della formazione e della fisionomia degli intellettuali sardi e della necessità, per la Rinascita della Sardegna,

del loro attivo, democratico ruolo. *L'intellettuale nell'autonomia* si intitola un lungo saggio pubblicato nel n. 35, 1960, in cui l'imprescindibile questione viene riattraversata nelle sue tappe storiche: dal '700, all'Unità, al fascismo e al post fascismo, nel suo differenziarsi dal Meridione e, nonostante il bilancio negativo della politica regionale («ha consolidato il vecchio sistema»; «il tipo di intellettuale che esce oggi dalle Università sarde è funzionale alla società nella quale vive, alla sua arretratezza», p. 17); vi si ribadisce la fiducia nel piano di rinascita per dare nuove prospettive agli intellettuali, rovesciando l'ideologia guida dei ministri della pubblica istruzione: «impedire una formazione etico-politica moderna dei giovani e perpetuare fin dalla scuola dell'obbligo la discriminazione classista» (p. 20). Soprattutto ritorna, con le stesse incisive parole, la definizione di intellettuale: «non si è intellettuali soltanto per il tipo di lavoro svolto; occorre possedere una organica concezione della vita e della storia, che permetta una funzione dinamica nel proprio ambiente» (p. 19). Il saggio conferma l'elaborazione diacronica e costante di tale concetto e la priorità politica che Maxia gli assegnava, vi ripercorre infatti la brillante analisi fatta in occasione di un importante convegno sulla "Cultura sarda", che la rivista aveva indetto a Nuoro il 15-16 marzo 1958, suscitando reazioni addirittura violente – come si legge nell'Editoriale, probabilmente di Pigliaru. Gli Atti vengono pubblicati nel n. 23 dello stesso anno. Maxia vi tiene una relazione su *Università e formazione dell'intellettuale nella realtà sarda*. Quando da professore ricoprirà importanti ruoli istituzionali dentro l'Università e fino agli ultimi anni, nelle pagine dei giornali, non abbandonerà mai questa fondamentale tematica che - come afferma in apertura dell'intervento - è «un problema di democrazia» (p. 21) e ha la sua pagina fondativa e imprescindibile nell'opera di Gramsci che aveva rilevato la storica estraneità dell'Università dal processo di formazione degli intellettuali e di questi dalla classe dirigente. Da tali premesse passa a considerare gli intellettuali in Sardegna, non del tutto assimilabili a quelli del Meridione studiati da Salvemini. Ne segue la necessità di inquadrare da un punto di vista dialettico la relazione fra Università e realtà economica sarda in cui si radicano le scelte degli studenti, per lo più indirizzate verso le Facoltà giuridico umanistiche in quanto individuate, dal tessuto sociale e familiare, come più funzionali all'ascesa sociale e economica. Il giovane relatore, citando documentazione proveniente da rapporti e convegni della FUCI (presso cui militava negli anni dell'Università), rileva anche le condizioni di studio estremamente disagiate degli universitari che provengono dalla provincia e degli studenti lavoratori. Apre quindi l'interrogativo su quale cultura offrano gli studi universitari in rapporto al tempo presente. La risposta è netta: «L'Università, tranne casi eccezionali, si limita a fornire una non cultura» (p. 25), quella divisa fra due posizioni filosofiche contrapposte: positivismo e idealismo gentiliano e crociano, i cui orientamenti minano ancora l'insegnamento universitario e accentuano il divario fra facoltà scientifiche e umanistiche. E le successive riforme di Bottai e di De Vecchi hanno peggiorato la riforma Gentile. Un'università classista dove persistono leggi fasciste e conformismo antidemocratico funzionali a una «società a struttura capitalistica»: una

frattura rispetto all'università auspicata dalla Costituzione. Quanto alla Sardegna, la critica è spinta fino a constatare l'assenza sia di intellettuali organici (in mancanza di industrie) sia di tipo tradizionale, per auspicare un modello di intellettuale dotato di «una organica concezione della vita e della storia, capace di permettergli una funzione dinamica nel suo ambiente (e in questo senso un operaio può essere non meno intellettuale di un medico […]. Intellettuale è colui che si pone alla testa di questo moto democratico per un ingresso nello stato di quei cittadini finora esclusi e asseconda il moto di crescita democratica della sua comunità» (pp. 28, 29).
L'altezza morale del discorso di Maxia è pari alla sorprendente precocità delle concrete proposte di svecchiamento della politica e della didattica universitarie, siamo nel 1958 e la sua partecipazione alle lotte del '68 è già utopicamente scritta: «Anzitutto una "rivoluzione copernicana" nei metodi d'insegnamento. Non più insegnamento cattedratico, mortificatore di ogni capacità critica e autonoma. Ma moltiplicazione (per le Università sarde sarebbe meglio dire creazione) dei seminari di facoltà, dei gruppi di studio, di tutte quelle forme d'insegnamento capaci di immettere i giovani nel momento dinamico della ricerca scientifica. Non più piani di studio rigidamente fissati dall'alto, non più quell'assurda distinzione fascista di materie fondamentali e complementari, ma massima libertà dello studente nella determinazione del suo piano di studio e nell'organizzazione del suo curriculum universitario» (p. 29). Ugualmente, il mutamento gli appare imprescindibile nel governo dell'Università, nell'attuazione dell'autonomia, richiamando gli organi dell'Università «alle loro autentiche funzioni. Poi occorre al più presto immettere gli studenti nel governo del loro Ateneo, facendoli partecipare, attraverso le loro rappresentanze, che dovranno essere giuridicamente riconosciute, all'elezione del Rettore e dei presidi di facoltà e al Consiglio di amministrazione dell'Ateneo e delle facoltà. […] Bisognerà attuare il diritto allo studio e trasformare, anche da un punto di vista sociale, l'università borghese in Università democratica», la sola che «può contribuire alla formazione di un autentico professionista-intellettuale» (p. 30).
Il disastroso quadro della politica universitaria di quegli anni, come pure il pessimistico sguardo sul futuro appaiono confermati quando Maxia, con altrettanto coraggio ma senza più l'ottimismo della volontà, in documenti ufficiali e su articoli di giornale nell'arco temporale 2000-4, rileva «aspetti di continuità tra la politica universitaria del centro-sinistra e quella del centro-destra», denuncia danni e misfatti della sequela di riforme che porteranno al "3+2" lungo l'asse Falcucci, Berlinguer-Zecchino, De Mauro, mediate dal susseguirsi di decreti rettorali («neppure la legge Bottai sull'Università aveva dato ai Rettori un potere così ampio di interferenza nella libertà di insegnamento») che, in nome dell'efficienza, smantellano i fondamenti del modello degli studi universitari italiani e, *in primis*, proprio il binomio ricerca-didattica, con la relativa parcellizzazione delle competenze e la conseguente «trasformazione dell'Università da luogo di elaborazione del sapere critico a sede di "informazione di base" e di acculturazione di massa».

Ancora in un intervento di argomento ‘spurio’ si staglia la fisionomia di grande intellettuale di Sandro Maxia e la sua declinazione del rapporto fra sapere e morale: *Riepilogo su Iglesias e Carbonia* («Ichnusa», 44, 1961). Una inquietante, terribile indagine sulle condizioni di lavoro dei minatori del Sulcis. I dati tecnici sono per lo più di seconda mano ma l’individuazione e lo smascheramento delle responsabilità è politicamente implacabile quanto lo è, per converso, la valutazione di quegli stessi dati nella prospettiva della rinascita sarda e l’appello a interventi urgenti a favore dell’economia isolana. L’occasione nasceva dalla pubblicazione di un libro di fotografie di Franco Pinna su aspetti della vita e del lavoro in Sardegna. Anche in questo caso, l’articolista risponde alla richiesta di Pigliaru che, dovendone scrivere le didascalie, riteneva occorresse dare all’opera «un valore effettivo e non solo letterario», per ciò stesso aveva chiesto a Maxia e ad Alfredo Torrente (un leggendario militante comunista che, con la stessa funzione, scrive sui «pescatori degli stagni»: un’altra orrenda realtà lavorativa della Sardegna di quegli anni) le indagini preparatorie che leggiamo in «Ichnusa»: una rivista di un'altra epoca ma animata da intellettuali nuovi.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Mario Sechi

# Gli studi sveviani di Sandro Maxia (1959-1977)

Il profilo di studioso che emerge da una semplice lista dei temi e degli autori più assiduamente frequentati da Sandro Maxia nella sua lunga e intensa carriera ci offre subito un'impressione di coerenza e di organicità non comuni. Scarso è il tasso di casualità e di occasionalità degli oggetti di volta in volta affrontati, mentre spicca piuttosto una concatenazione progressiva di orizzonti di ricerca e di riflessione, che alla fine disegnano un quadro del Novecento strutturato e a suo modo compiuto. Potremmo dire che Maxia ha contribuito non poco nel suo percorso a fondare e realizzare l'impegnativo processo di elaborazione di un canone novecentesco destinato a durare, ma in quegli anni tutt'altro che assodato.
Certamente deve aver avuto un ruolo importante, se non decisivo, l'argomento della tesi di laurea da lui discussa con Giuseppe Petronio all'Università di Cagliari nel 1959, uno Svevo romanziere per quell'epoca ancora confuso nelle accese controversie della critica militante. La tesi di Maxia si sviluppò e si assestò in una corposa monografia, *Lettura di Italo Svevo*, pubblicata dalla casa editrice Liviana di Padova nel 1965, e dette luogo successivamente a nuovi arricchimenti e giunte, in particolare con *Svevo. Storia della critica*, per l'editore Palumbo, nel 1975, con il contributo al volume collettaneo *Il caso Svevo*, curato da Petronio sempre per Palumbo nel 1976, e con la sezione della *Letteratura italiana* Laterza, diretta da Carlo Muscetta, intitolata *Svevo e la prosa del Novecento*, nel 1977. Quasi vent'anni, dedicati per la più gran parte allo studio dell'autore triestino, in una assidua progressione di approcci critici e storici che dovette fruttare, a distanza, nuove e ricche aperture di indagini sulla linea dei narratori solariani, su Tozzi, su Montale, su D'Annunzio narratore, sulla varia sperimentazione delle forme romanzesche nell'arco di tempo fra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra (Gadda, Pavese, Flaiano, Landolfi), con rilevanti applicazioni – infine – alla tradizione della narrativa sarda, da Deledda a Satta a Mannuzzu, Dessì e Angioni.
Lo Svevo della sua tesi di laurea portava ancora su di sé le tracce di un caso letterario, destinato a suscitare sempre nuovi sforzi di esordiali scoperte e riscoperte, e tentativi di sistemazioni tanto meritori quanto prematuri. In attesa della pubblicazione postuma delle importanti lezioni messinesi di Giacomo Debenedetti, di cui era noto solamente il saggio *Svevo e Schmitz* del 1929 poi raccolto nella seconda serie dei *Saggi critici*, e pur nella concomitante fioritura di interventi di un certo spessore, come quelli di Bonora o di Eduardo Saccone, erano disponibili per il giovane studioso le sole, più o meno organiche monografie di Bruno Maier,

*Introduzione a Svevo*, per la triestina Dall'Oglio, di Arcangelo Leone de Castris, *Italo Svevo*, per Nistri Lischi di Pisa, entrambe del 1959, e l'altra di Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del Novecento*, per Lerici, del 1961. Opere diversamente utili o stimolanti, quella di Maier per lo sforzo di raccolta e ordinamento dei dispersi riferimenti testuali, quella di de Castris per la finezza di spunti analitici riguardanti anche la formazione intellettuale e la produzione critica di Svevo, quella di Luti per l'intento di collegare la marginale e appartata esperienza dello scrittore triestino ai modelli in formazione della cosiddetta arte grande borghese mittel-europea: e tuttavia fondate su una incompleta e provvisoria messa a fuoco di quella contrastata esperienza letteraria, e soprattutto su una precaria definizione, per allora, dei suoi percorsi testuali, delle loro datazioni e dei loro intrecci.
La *Lettura* di Maxia si propone, anche al lettore e allo studioso di oggi, come un articolato e impegnativo esercizio di interpretazione, un serrato corpo a corpo con i tre romanzi costituenti l'asse fondamentale della produzione sveviana, rivolto a ricavare dall'interno dei testi un filo rosso, a dipanare cioè i processi di sviluppo e di maturazione di una originalissima quanto complessa ricerca narrativa. Poco importa che si riaffaccino più volte nel corso di questo itinerario una serie di questioni e di schemi storico-critici ereditati dalla storiografia letteraria degli anni Cinquanta, e collegati meccanicamente, in parte, alle testimonianze dirette dell'autore riguardo alla sua propria formazione e ai suoi principali riferimenti culturali: Darwin e Schopenauer, Marx e Nietzsche, nel quadro di una epocale, irriducibile alternativa fra «naturalismo e decadentismo». L'assillo di dover rintracciare i segni e le prove di un risolutivo posizionamento ideologico, tale da autorizzare l'assunzione di Svevo nella linea di un maturo canone novecentesco, oltre la tradizione del realismo borghese e contro l'avanguardia, suscita qua e là contraddizioni e inciampi teorici (così ad esempio a proposito del socialismo non riformista, coltivato in gioventù), e giustifica l'approdo a definizioni non infondate e tuttavia insufficienti, come quella di «scrittore della rivolta umanistica», dedotta dal Lukács teorico del realismo critico, o come l'altra, facente leva su un «moralismo naturalistico» che sarebbe quanto meno garante di una resistenza dialettica contro le minacciose derive spiritualistiche e irrazionalistiche della cultura primo-novecentesca.
E tuttavia queste tracce di storicismo desanctisiano-gramsciano che si riscontrano nell'impostazione generale della questione sveviana, non scorie ma ingombranti sovrastrutture del discorso critico, vengono da Maxia progressivamente digerite e risolte attraverso un lavoro di analisi rigorosa dei testi. Con piglio deciso infatti egli punta a individuare senz'altro nel tessuto intricato della struttura romanzesca i procedimenti di costruzione di un «piano narrativo *nuovo*» (p. 31), di uno «spazio narrativo nuovo» (p. 65), che è quello dell'«analisi», su cui si fonderebbe e si svilupperebbe l'autonoma ricerca di verità del discorso sveviano. Gli strumenti metodologici di cui Maxia si serve sono quelli della critica stilistica, da Auerbach a Devoto, e della narratologia *ante litteram* di un Warren J. Beach, utili ad inseguire sulla pagina e ad esplorare i procedimenti espressivi e le suture strutturali che danno

rilievo ai testi, ma anche a individuare i molteplici piani di realtà che l'analisi solleva e mescola nel corso della narrazione.
Il linguaggio critico di un Maxia poco più che trentenne, alle prese con un oggetto di studio denso e sfuggente, dotato di notevole complessità, dimostra un tasso di maturità sorprendente. Soprattutto nel capitolo centrale, dedicato a *Senilità*, si evidenziano i pregi di una tenuta formale e concettuale che si fa via via più stringente. Qui, le occorrenze di ordine sintattico e stilistico, e in particolare gli indiretti liberi e i costrutti assoluti di stampo flaubertiano, vengono direttamente correlate alle oscillazioni e agli incroci di punti di vista, cioè ai dislivelli di consapevolezza fra l'autore e il protagonista Emilio ma anche fra tutti i diversi personaggi, e conducono alla focalizzazione ristretta, «circoscritta», di una vicenda assolutamente ordinaria, incapace o non bisognosa di culmine narrativo né di effettivi scioglimenti: «Se in *Una vita* lo svolgimento era già così tenue e sostanzialmente apparente, in *Senilità* è assente programmaticamente l'intenzione di concludere, di realizzare il circolo: qui già il modulo non è più quello chiuso balzacchiano, ma è quello flaubertiano, aperto all'inizio e al termine» (p. 63). La sonda analitica viene seguita nel suo approdare ai ripetuti momenti di rivelazione che lacerano, per così dire, il diaframma di una falsa coscienza spessa e opaca, sollevando stratificazioni di vita interiore profonda: «Svevo fonda la sua nuova indagine psicologica, non più basata sulla ricerca del caratteristico o dello stravagante, bensì sulla scoperta dei moti capillari della coscienza, quali risultano da un'infinita auscultazione di sé; la quale poi si rivela tendenzialmente patologica, frutto di un oscuro stato nevrotico al quale lo scrittore, in mancanza di meglio, ha dato il nome di "senilità"» (p. 67).
Ed è a questo punto che Maxia azzarda, non in astratto ma nel vivo della sua lettura, un esplicito riferimento al «sottosuolo» della psiche, che la senilità del personaggio nasconde e rivela in una dolorosa e penosa altalena di stati di coscienza, a sua volta insofferente di ogni limite realistico e inevitabilmente sospinta verso esiti relativistici. Pur alludendo ancora a una presunta attrazione di Svevo verso forme di morbosità «tardo-romantica», egli imbocca poi una direzione decisamente nuova nel riconoscimento di quella «stentata e faticosa modernità» che l'introspezione sveviana contribuisce a costruire. E su questa strada riconosce chiaramente lo stigma della solitudine, l'anonima, anti-eroica frustrazione del personaggio «superfluo», che seppur socialmente e storicamente determinato si sottrae a ogni significazione sintomatica, e difende il senso riposto della sua irriducibile sofferenza. Inetto e senile, l'Emilio del secondo romanzo sveviano, libero ormai dagli incombenti modelli di protagonismo eroico ancora operanti in *Una vita*, va ad occupare uno spazio-tempo che è quello di una inconcludente durata, e si concentra nel tormento di una «legalità» inaccettabile e tuttavia tenace, strenua, irrinunciabile.
Quello è il tempo di una quasi «incomunicabilità», evidente nell'intreccio dei «rapporti difficili» che l'insussistenza di un'idea condivisa di realtà a sua volta suscita e impone. Ma quello è anche il tempo di una potenzialità di vita che si

consuma tutta sotto traccia, contendendo ai limiti stabiliti di ogni determinata rappresentazione del mondo i loro statuti di effettiva legittimità.
Non stupisce il fatto che, addentrandosi nel territorio della *Coscienza di Zeno*, vale a dire nel territorio delle più ardite innovazioni formali del discorso narrativo di Svevo, Sandro Maxia si avvii a un più sicuro tentativo di inquadramento e di contestualizzazione della personalità dello scrittore triestino. Il paradigma positivistico si sfrangia, si scolla quasi dai prescrittivi assunti della poetica naturalistica, per contaminarsi – a quanto esplicitamente risulta – con indirizzi originalmente innovativi del pensiero e della scienza, ma anche delle pratiche della scrittura. Si può dire forse che alcuni passaggi di questa conclusiva riflessione facciano presagire certe rischiose ma stimolanti aperture verso una vera e propria epistemologia generale del romanzo modernista, quali emergeranno nell'ambizioso profilo debenedettiano del *Romanzo del Novecento*.
«Svevo non superò mai definitivamente il suo fondamentale materialismo di stampo positivistico» (p. 94) - scrive Maxia – ma sviluppò la teoria evoluzionistica, da lui ben studiata e posseduta, in una direzione affatto innovativa e originale, per mettere a fuoco il tipo umano dell'inetto, del sognatore, del «teorista», non come vinto ma anzi come «abbozzo» di una imprevedibile evoluzione futura. In questa prospettiva egli inquadra le strategie narrative della *Coscienza*, a partire dal recupero della prima persona narrante nello schema della finta autobiografia, e dal trattamento della memoria come ritrovamento di un «tempo misto» in cui si fonda la «coscienza attuale» del personaggio (p. 107). La libera orchestrazione dei tempi verbali non obbedisce ad alcun intento di programmatica trasgressione della norma, ma punta a un sommovimento della lineare cronologia dei fatti, e soprattutto a una problematizzazione del concetto di realtà e a una «frantumazione del personaggio», che sembra dissolversi a sua volta in quello «spazio narrativo» in cui opera l'analisi (p. 142).
Come si vede, la piena e dichiarata annessione di Svevo alla nuova civiltà del «decadentismo europeo» (pur tuttavia definito ancora così, per inerzia di una vecchia e resistentissima terminologia), quella di Joyce e di Virginia Woolf, di Kafka e di Thomas Mann, va ad evidenziare una linea di innesto assolutamente originale, animata da una penetrante, scettica ironia, e giocata infine su una irresolubile dialettica tra salute borghese e malattia. Dove la malattia altro non è se non «senso corrosivo delle cose, è coscienza dell'instabilità di un mondo e dei suoi ordini, di una crisi che investe tutto, gli uomini e i loro istituti; e gli uomini inaridisce dentro, lasciandoli come "alberi bruciati dallo scirocco anzi tempo", per dirla con [...] Montale» (p. 155).
Dieci anni più tardi Maxia avrebbe fatto più apertamente e diffusamente i conti con la storia della critica sveviana, con i suoi contesti e le sue traiettorie spezzate, con le sue luci e i suoi rumori, nel volumetto della collana Palumbo diretta da Petronio, ma per intanto la sua *Lettura di Svevo* si imponeva – e tale rimane - come un felice esempio di saggistica letteraria applicata a un autore «non laureato»: un esercizio impegnativo

di critica come giudizio storico e come ermeneusi testuale, intervento militante e distaccato ad un tempo, quanto serve e quanto basta.
Anche nella sopra citata rassegna del 1975, dedicata al bilancio di un primo cinquantennio di studi sveviani, non si può non riconoscere e apprezzare un tratto di decisa franchezza, talora persino *tranchante*, contro o forse in volontaria noncuranza delle consuete cautele accademiche. In certi momenti la penna di Maxia rivela imprevisti e direi giovanili scarti di impazienza, ma anche, e pur sempre, una sicura e responsabile argomentazione di giudizi meditati. Con acume egli mostra di saper vagliare e discernere passi falsi e promettenti ipotesi, forzature e progressioni analitiche del discorso critico, ma anche sostanziali spunti di novità, meritevoli di ulteriori approfondimenti e sviluppi. Questo è il caso delle ricerche di prima mano riguardanti la formazione intellettuale di Svevo, soprattutto provenienti dalla Francia, in particolare i saggi di Jonard e Bouissy, e questo è il caso dei già numerosi interventi sul rapporto fra psicanalisi e romanzo, indagato nel vivo e nel concreto della finta narrazione autobiografica, al di là di ogni aneddotica e di ogni pretesa di patografia autoriale. Nonostante le riserve espresse nei confronti degli schemi lacaniani prevalenti, non mancano i riconoscimenti verso i corposi lavori di Mario Fusco (*Italo Svevo: conscience et réalité*, Gallimard 1973), e del già citato Eduardo Saccone (*Commento a Zeno*, Il Mulino, 1973), sulla scia lunga di un brillante approccio di Jean Pouillon risalente addirittura al 1954.
Riapparendo con un nuovo contributo intitolato *Il primo Svevo* in un altro volume miscellaneo edito da Palumbo nel 1976 e curato da Giuseppe Petronio, *Il caso Svevo*, il nome di Maxia si trova ora affiancato, tra gli altri, a quelli di Claudio Magris e Mario Fusco, promotori di aperture culturali necessarie, indispensabili direi, al pieno e definitivo riconoscimento della originalità del percorso sveviano: che da una parte è connesso all'intera parabola della letteratura e del pensiero germanico tra Otto e Novecento, da Schiller e Goethe a Nietzsche, dal classicismo di Weimar sino agli ultimi fuochi della *finis Austriae*, dall'altra è implicato nel dissodamento in profondità della psicologia romanzesca sette-ottocentesca, con l'ausilio della topica e della metapsicologia freudiana. Nel suo nuovo e più disteso ripensamento dedicato ai romanzi giovanili, Maxia ritorna sulla complessità e sull'apparente complicazione strutturale di *Una vita*, considerando la sua forma e struttura «doppia» non più come effetto di una insufficiente «selezione» o coerenza ma come pregnante segno di novità, come contraddittoria e stimolante tensione di piani narrativi, destinata a sciogliersi e a svolgersi con più felice equilibrio formale nel successivo romanzo di Emilio.
Il punto conclusivo degli impegnativi e fruttuosi studi sveviani di Sandro Maxia va ritrovato infine nel disteso profilo dello scrittore tracciato per la *Letteratura Italiana* Laterza, *Svevo e la prosa del Novecento*, del 1977. Approdo maturo, decantazione di un intero e non facile sforzo interpretativo, tappa provvisoriamente assodata di una vicenda critica che pure sarà destinata a ripartire di lì a poco, con altre importanti iniziative editoriali, altri e diversi apporti di sensibilità (finalmente anche filologica),

con altre ricerche e strumentazioni teoriche, verso ulteriori spostamenti di confini. Lo spazio riservato a Svevo nella *Letteratura italiana* Laterza diretta da Carlo Muscetta non è più esteso di quello poco prima assegnatogli dalla *Storia della letteratura italiana* Garzanti diretta da Cecchi e Sapegno, per la cura di Geno Pampaloni (1969: il cui saggio era però già uscito in rivista nel 1964), ma il taglio dato da Maxia si colloca veramente all'altezza dei migliori contributi di analisi e di ricerca disponibili al momento, tanto da riproporcisi ancor oggi come un convincente e duraturo approdo, suscettibile sì di integrazioni e di raffinamenti analitici, di interrogazioni protese al confronto con i destini ultimi del modernismo e del postmodernismo nella nuova fine di secolo e alla svolta del terzo Millennio, ma ben valido in sé e resistente. Se c'è, come crediamo, non sempre ma nei casi migliori, un margine di durevole tenuta e vitalità del discorso critico, che contraddice ogni calcolo previsionale di obsolescenza o deperibilità, per dir così tecnologica, e se esso si sostanzia nella peculiare modalità di un incontro, di una lunga fedeltà del critico al suo oggetto, al suo autore, quello di Sandro Maxia e del suo Svevo merita a mio parere di essere considerato un caso di interesse e valore esemplari.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Romano Luperini

# Maxia e Tozzi

Quando agli inizi degli anni Settanta cominciai a insegnare all'università di Siena, conoscevo pochissimo Tozzi e la sua opera. Ricordo che avevo preso *Bestie* alla biblioteca comunale di Pontedera, dove allora ero professore di liceo, e di averlo letto senza particolare entusiasmo. Ma arrivato a Siena le cose cambiarono. Nel 1970 proprio in questa città si era tenuto il convegno di studi tozziano con una relazione di Baldacci, *Le illuminazioni di Tozzi*, che già conteneva *in nuce* la tesi poi pubblicata col titolo *Tozzi moderno* (1993), che distingueva un Tozzi giovane e "moderno" da uno più attardato prigioniero di una ideologia religiosa. Sempre a Siena trovai come collega Aldo Rossi il cui saggio tozziano era uscito alla fine del 1970 su rivista e poi nel 1972 in volume (*Modelli di scrittura di un romanzo tozziano. Il podere*). Ma fu decisiva poi la lettura di *Il romanzo del Novecento* di Debenedetti, pubblicato nel 1971, in gran parte dedicato appunto allo scrittore senese. Insomma era un momento, quello, particolarmente propizio alla fortuna di Tozzi. In questo clima lessi subito, con avidità, il libro di Maxia *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi* (Liviana, Padova 1972) che usufruiva dei precedenti contributi ma con un taglio già diverso. Maxia si ispirava sì alla narratologia e alle tecniche strutturaliste che allora apparivano una novità imprescindibile, ma senza oltranzismi, anzi con pacato equilibrio. Dal libro usciva un Tozzi nuovo, di cui, soprattutto nella prima parte del volume, si sottolineavano anche i limiti provinciali, ma che poi, particolarmente nella seconda parte, veniva presentato facendo ricorso non solo alla narratologia, ma anche alla antropologia, particolarmente nella analisi, fortemente innovativa, del *Podere* e della figura di Remigio come 'capro espiatorio' sacrificato da una intera comunità.
Il libro di Maxia chiude un periodo e ne apre uno nuovo. Utilizza gli strumenti della narratologia e dello strutturalismo (dai formalisti russi a Barthes, Todorov e Benveniste) ma, particolarmente nella sua seconda parte, si apre a un orizzonte diverso e a nuovi metodi di analisi.
Secondo Maxia, *Con gli occhi chiusi* sarebbe composto con una tecnica «aggregazionale» che volutamente ignora la evoluzione narrativa e tende invece a inceppare la macchina romanzesca puntando sull'annichilimento del tempo narrativo e su una narrazione volutamente episodica, divagante e labirintica, secondo un modulo che preannuncia già l'opera aperta modernista (come si direbbe oggi). La logica romanzesca è rifiutata coerentemente, secondo una tecnica «anticostruttivista» perennemente centrifuga, che privilegia l'accessorio rispetto al funzionale. Il paesaggio interessa all'autore solo come oggetto di una ricerca percettiva, con un

effetto di «spazialità da incubo». Le descrizioni, nelle quali il particolare si rivolta e si emancipa dall'intero, rispondono a questa ottica distorta e anomala che riflette la patologia percettiva del protagonista. Così i paesaggi diventano «collezioni di attimi emozionali». La sineddoche allude a un tutto che di fatto viene ignorato. Di qui l'oltranza stilistica di un'opera che vuole rappresentare il mondo come viene percepito da chi sta "con gli occhi chiusi" e lo vive come un incubo o una allucinazione. Si avverte ovunque come una presenza minacciosa, una violenza incombente. Anzi, secondo Maxia, la violenza non è solo un tema ma anche un modo percettivo ed espressivo. Di qui la tensione espressionista che anima il romanzo. Di più il riferimento frequente all'espressionismo segnala non solo una oltranza della scrittura ma anche un carattere storico che collega Tozzi alla ricerca letteraria fra anni Dieci e Venti.

E tuttavia si sbaglierebbe a pensare che Maxia voglia limitarsi a un esercizio di analisi strutturalista. Questi tratti della scrittura tozziana in *Con gli occhi chiusi* sono ricercati e analizzati anche per segnare un limite. Mentre uno studioso strutturalista avrebbe esaltato questi aspetti della scrittura tozziana vedendo in essi la coerenza di una ricerca formale, Maxia vi scorge anche un limite. Tozzi può destrutturare il romanzo tradizionale ma non sa ancora costruire un nuovo ordine romanzesco. Dà un contributo fondamentale a destrutturare una tradizione narrativa, ma non può ancora costruire un nuovo impianto romanzesco. Si capisce quindi come Maxia possa prendere le distanze anche da Debenedetti che coglie la novità strutturale dei romanzi di Tozzi, ma non questo limite. Insomma si direbbe, riprendendo il discorso iniziale, che Tozzi chiuda un periodo e accenni a uno nuovo, ma si fermi sulla soglia di una nuova costruzione romanzesca.

Di qui la seconda parte del libro dedicata a due romanzi più tradizionalmente strutturati, *Il podere* e *Tre croci*. Qui la sintassi diventa più complessa e articolata, e si ristabilisce una gerarchia dei piani e dei temi del racconto. A condurre la narrazione è una voce narrante impersonale (ma non neutrale), capace di esprimere giudizi e valutazioni di ordine morale. L'espressionismo cessa di essere il risultato di un sussulto emotivo, e diventa la cifra espressiva della intera narrazione che non viene tanto raccontata quanto gestita e urlata dall'inizio alla fine. La voce narrante assume il punto di vista punitivo della comunità intera che individua in Remigio il capro espiatorio da sacrificare. Tozzi porta i suoi personaggi sino al limite estremo della prova finale, la prova della morte. Vuole coglierli nelle loro ultime reazioni a una situazione tragica. D'altronde per Tozzi, scrive Maxia, prassi umana ed esercizio della violenza finiscono per coincidere. Per cui l'intera opera tozziana è «un ininterrotto discorso sulla violenza»; e poiché essa a sua volta si presenta come un evento gratuito e immotivato, ecco che l'intera esistenza si configura casuale e illogica. Il tema dei due romanzi, e particolarmente del *Podere*, non è tanto la inettitudine dei protagonisti quanto la sua causa profonda: la tendenza di ogni comunità a espungere il 'diverso' colpevolizzandolo. Insomma l'inettitudine patologica del personaggio non è che una conseguenza di un meccanismo sociale: «fa

corpo con l'odio collettivo» e ne dipende. Remigio viene ucciso da Berto perché accetta il giudizio collettivo che di lui dà la società, e analogamente Giulio si uccide perché adotta il punto di vista di chi vuole disfarsi di lui. Un processo di colpevolizzazione è alla base di entrambi i romanzi che di fatto raccontano come una comunità individui al suo interno una vittima a cui infliggere ogni tipo di sofferenza, sino alla sua uccisione conclusiva. La morte di Remigio, come quella di Giulio, è insomma un rito sacrificale.

Nella seconda parte del libro i punti di riferimento non sono più gli studi strutturalisti, bensì quelli di Jung, Frye, Sartre, Auerbach, e hanno a che fare più con l'antropologia che con il formalismo. Maxia passa nello stesso libro dalla narratologia strutturalista a una antropologia in cui risuonano echi biblici e religiosi (da Giobbe a Cristo) e influenze dostojevskiane. Non si limita a mostrare i caratteri stilistici di Tozzi ma getta lo sguardo in avanti verso temi e forme del modernismo europeo. Comprende infatti con grande acutezza l'importanza della figura dell'escluso, in cui si proietta gran parte della narrativa moderna e modernista (dal Verga di Rosso Malpelo, 'Ntoni, Mastro-don Gesualdo sino al Tozzi di Pietro, Remigio e Giulio). Non per nulla nella linea Verga-Tozzi è già evidente il senso della marginalità sociale che caratterizza gli scrittori dalla fine dell'Ottocento a oggi. Per Maxia l'esclusione del 'diverso' è il motivo più densamente simbolico, che segna la parte migliore dell'opera di Tozzi; e proprio nell'intreccio fra il tema della violenza e quello della esclusione si realizza la parte più attuale della sua ricerca.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Anna Dolfi

# Costanti montaliane per un lettore di poesia

Sono una decina – per altro di contenuta misura e non senza recuperi,[1] affidati per lo più a sedi dislocate spesso non facilmente raggiungibili – i saggi che Sandro Maxia ha dedicato a Montale nell'arco di un trentennio,[2] eppure sono più che sufficienti per farne una delle voci critiche da non dimenticare.[3] Il suo esordio nell'agone montaliano avvenne decisamente in maggiore, nonostante l'*understatement* dichiarato (*nota* – recitava il titolo – anche se a controbilanciarlo provvedeva il raggio ampio del sottotitolo che estendeva a tutto il terzo libro l'indagine su Clizia e la guerra),[4] con un intervento sulla raccolta più ardua e su una delle liriche più complesse della *Bufera*, quella *Primavera hitleriana* che ha al suo interno una manciata di versi di grande difficoltà elusi normalmente da tutti i commentatori. Dando per acquisite, con citazioni eccellenti (nei nomi di Contini, Avalle, Jacomuzzi…), talvolta abilmente rovesciate,[5] le posizioni note quanto al libro nel suo complesso, Maxia, utilizzando quanto scritto dallo stesso Montale, partiva da principi euristici generali per spostarsi poi sull'esegesi del singolo testo, di cui individuava i distinti e contrapposti livelli spazio-temporali, i tempi verbali, i procedimenti metonimici… Parlava, prove alla mano, di elementi che avrebbero continuato ad accompagnarlo in tutte le sue letture dell'autore: di metafora dell'*assedio*, di neutralizzazione delle antitesi (dentro/fuori) nella coincidenza tra eterno e istante, mentre riconduceva, evocando con forza il sistema figurale auerbachiano, «il cataclisma linguistico» che aveva «trasformato una tempesta primaverile in una notte di tregenda e di morte»[6] al trauma privato della partenza di Irma. Da quella separazione si generava una costruzione sintattica 'telescopica' in grado di dare senso a polisemie, isotopie, ivi compresa quella vegetale della terza strofa che, ricondotta al libro deuterocanonico di Tobia, provava bene come un approccio innovativo potesse

[1] Si vedano qui le note 19 e 21.
[2] Un trentennio attraversato anche da un progetto di libro per l'editore Laterza, un libro che gli era stato richiesto da Giuseppe Petronio per la collana "Il punto su", ma di cui non è rimasto che un consistente avvio. Il dattiloscritto ritrovato ha per altro significative tangenze con gli ultimi saggi montaliani pubblicati da Maxia, il che spinge a discuterne la supposta natura 'inedita'. (cfr. qui la nota 19).
[3] Rafforzata dalla forte partecipazione testimoniata da un limpido pezzo in memoria: *Alla fine il poeta defunto dormì tranquillo (in morte di Eugenio Montale)*, in «La Nuova Sardegna», 16 settembre 1981.
[4] Sandro Maxia, *Clizia e la guerra. Nota sul Montale della «Bufera»*, in *Letteratura e società. Scritti di Italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 639-648.
[5] Il significato, prevalentemente semantico piuttosto che grammaticale, da dare al modulo dell'elencazione ellittica segnalato da Angelo Jacomuzzi nel suo *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»* (Torino, Einaudi, 1978).
[6] S. Maxia, *Clizia e la guerra. Nota sul Montale della «Bufera»*, cit., p. 644.

basarsi, oltre che su una notevole conoscenza dei testi, sulla capacità di condurre un'indagine sull'organizzazione semantica del tessuto verbale.
In modo analogo Maxia avrebbe proceduto anni dopo affrontando una delle liriche più vulgate degli *Ossi*, direttamente legata (per forza di esergo) alla *Primavera hitleriana*, una lirica che gli consentiva di stabilire un legame tra la pianta che in *Portami il girasole* appare dispiegatamente visibile all'interno della flora montaliana e quella che figura, ridotta a fregio marmoreo, nella serie dei *Sarcofaghi*. Si spinge a indagare la carica allegorica di quel fiore che, una volta superata la giovanile fase simbolista e la memorizzazione dei grandi francesi (ma non scorda di invitare alla prudenza metodica nel maneggiare suggestioni e influssi), finisce per divenire un «vero e proprio *senhal*» di Clizia.[7] Rifacendosi a un principio di metodo che non si stancherà mai di richiamare (secondo il quale «la condizione essenziale di ogni corretta lettura del testo poetico […è quella] di rispettarne l'integrità e la coerenza strutturale, vale a dire la trama di rapporti che è sottesa al discorso e ne governa l'organizzazione semantica»),[8] a partire dalla forma allocutiva del discorso che ne struttura la narratività, commenta *Portami il girasole* ricorrendo alle strutture e funzioni proppiane. Propone così spazi topici e extra-topici entro un complessivo disegno di re-integrazione, re-inserimento destinato a condurre la poesia montaliana all'oggetto della prefigurazione, ovvero al «totale 'abbacinarsi' nell'Altro in cui culminerà anni dopo la vicenda poetica dell'alata messaggera celeste».[9]
I moduli interpretativi presenti in queste due prime letture diventeranno costanti (alla pari della scelta delle raccolte: sempre la prima e la terza, che continueranno a presentarsi in alternanza), così come i nomi dei teorici modello (Jakobson, Lotman, tra gli italiani Agosti…) che alimentano la sua attenzione per gli aspetti formali, per i principi di parallelismo o ripetizione che sono alla base della funzione poetica della lingua e della struttura del testo. Si concentra allora sul lessico, sui moduli strofici, sull'organizzazione metrico-ritmica, si addentra a valutare le articolazioni logico-grammaticali che a un tratto rivelano le strutture interne che permettono poi − prove alla mano − la personale interpretazione. Sarà così, ad esempio, che l'*effetto di allineamento* rilevato in *Il canneto rispunta i suoi cimelli* si caricherà di una nuova

[7] S. Maxia, *«Tendono alla chiarità le cose oscure...». Breve commento al «Girasole» di Montale*, in *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, a cura di Nicola Bottiglieri e Gianna Carla Marras, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1994, [pp. 299-306], p. 299.
[8] Ivi. p. 302. Ma per l'importanza data ai singoli semi e al loro particolare significato, agli *hapax*, per altro legati nel caso di Montale al «motivo apotropaico degli amuleti», agli erbari, bestiari e lapidari, ricchi anche di «consistenza allegorica», cfr. l'articolato e ricco intervento: *Le concordanze a scuola. Spigolando nel vocabolario poetico di Montale*, in *Educazione linguistica e educazione letteraria. Intersezioni e interazioni*, a cura di Cristina Lavinio, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 251-271. Quel saggio intelligente, agile e omnicomprensivo, ricco di talento narrativo e non privo di umori (si pensi alla citazione di una battuta attribuita a Longhi, «a riprova che anche i grandi uomini talvolta si lasciano scappare qualche sciocchezza», ivi, p. 266) è, assieme all'ultimo pezzo edito, la sua più ampia interpretazione di tutta la poesia di Montale, visto che si sofferma, oltre i campi già indicati, anche sul lessico venatorio, sulle danze (da sottolineare la *farandola* collegata al «giro a tondo» di *Fine dell'infanzia*), sui toponimi della geografia montaliana e i miti connessi (in una tramontata Mitteleuropa, in Carinzia…) e mutanti secondo le diverse figure/muse femminili.
[9] S. Maxia, *«Tendono alla chiarità le cose oscure...»*, cit., p. 306.

valenza: una sorta di «delirio di separazione»[10] che mette in discussione la vulgata pacatezza descrittiva dell'idillio trasformandola piuttosto in fisicità metafisica. Con una serrata analisi Maxia giunge a mettere in dubbio l'apparente e dimostra, addentrandosi nella struttura grammaticale e nella costruzione parallelistica dei livelli fonici e ritmici, come «una struttura paratattica dal punto di vista metrico-sintattico sia in realtà ipotattica dal punto di vista del significato».[11] Individua un racconto dell'assenza che culminerà nell'ultima strofa con l'apparizione improvvisa di un'allocutrice. Ma si tratterà anche questa volta di un 'racconto' che travalica la singola lirica, e, connesso com'è alla tematica generale della raccolta, si spinge, grazie alla vertigine metaforica da cui è attraversato, fino alla messa in discussione della stabilità del segno linguistico sulla cui importanza, anche nei successivi saggi montaliani, tornerà a insistere.
Sulla riflessione metaletteraria e la conseguente concezione della poesia come "linguaggio residuale", sul bilancio esistenziale che si mescola al tema della perdita punterà anche la sua lettura di *Mediterraneo*,[12] che continua a offrire, ancora su uno dei testi più citati del primo Montale, suggestivi spaccati di modernità ermeneutica. Arriverà perfino a mettere in discussione la centralità del mare negli *Ossi di seppia*, puntando sulla sua assenza/lontananza in un paesaggio campestre che si configura piuttosto 'in vista' del mare, parlando di quest'ultimo come di un punto di approdo collocato al termine di un lungo percorso di avvicinamento segnato piuttosto dalla presenza della costa quale emblematico «non-luogo». Generatrice di un'inevitabile «semantica del confine», la costa rappresenterà per Montale (e per Maxia) la «zona limbare dell'esistenza, confine e transito allo stesso tempo»,[13] il luogo/spazio che, a forza di ossimori e metafore, abolisce «l'opposizione tra il regime dell'umido e quello del secco»[14] consentendo un continuo scambio metamorfico di essenze.
Quanto ancora a *Mediterraneo*, mentre continua a invitare alla prudenza nell'uso delle possibili fonti segnalate dalla critica (Baudelaire, Heine, Valéry, Lautréamont…), gli pare utile puntare, nell'analisi, sugli ossimori e sulla paradossale assenza di ogni forma di ulissismo in una raccolta che pure è «tutta intrisa del mito marino».[15] Sarà la terra insomma, una terra d'abbandono, a essere il destino del poeta: una terra a cui condanna non un mare/'padre', ma un mare/'Antico' (ovvero progenitore, 'antenato'). Irrimediabilmente esiliato[16] (dal mare come dalla ur-lingua

[10] S. Maxia, *Il racconto dell'assenza. Lettura del «Canneto» di Montale,* in *Dai «Fiori di parlare» al «Giardino incantato». Proposte per un uso didattico del testo letterario*, a cura di Giovanni Pirodda, Padova, Liviana 1981, pp. 181-194.
[11] Ivi, p. 186.
[12] S. Maxia, *«L'esiliato rientrava nel paese incorrotto». La terra, il mare, la costa in «Mediterraneo» di Eugenio Montale*, in «La modernità letteraria», 2010, 3, pp. 109-121.
[13] Ivi, p. 111.
[14] Ivi, p. 112.
[15] Ivi, p. 114.
[16] «[…] il lutto celebrato nel poemetto (ma in genere in tutti gli *Ossi*) riguard*a* piuttosto che una mancata identità, un timore dell'identità o addirittura un suo eccesso, sentito come una sorta di imprigionamento […] la rinunzia a un'idea del mondo come "universale analogia" […] per il soggetto la separazione dal mare significa anche inaccessibilità per

che gli corrisponde: lingua primigenia dalla quale sono nate tutte le altre che invano hanno nostalgia dell'inconsistente «mitica lingua prebabelica»),[17] l'io non potrà che essere condannato allo *spleen* e mostrarsi piegato nella postura della malinconia.[18] Nel misurarsi con le liriche del grande poeta, mentre mette in gioco, oltre a un agguerrito strumentario tecnico, cultura, conoscenza capillare dell'opera in versi e della saggistica,[19] Maxia, come sempre, mostra con rigorosa attenzione didattica i singoli passi del suo procedere, svela quel che si può insegnare sul metodo e sul come leggere. Anche affrontando il testo proemiale della *Bufera*,[20] sottoponendolo all'analisi della tessitura fonica, della grammatica dei tempi verbali, della complessa articolazione semantica, sottolinea la suggestione e l'utilizzo del modello ermeneutico in questo caso auerbachiano (da sempre a lui particolarmente caro) che, nel fitto alternarsi delle antitesi (interno/esterno, alto/basso, moto/stasi), gli consente di ricondurre le metafore dell'assedio al trauma della separazione che fa della 'strana' Euridice montaliana, consegnatasi al buio, una figura dell'apocalisse storica. Userà invece Lotman, ritornando alla riflessione a lui cara sull'importanza del *confine*, reale o immaginato che sia, per suggerire la simulazione spaziale che, a partire dalla lingua (creata dunque dalla lingua più che dall'immagine), attraversa gli *Ossi di seppia.*[21] Rintraccerà le opposizioni binarie che hanno a che fare con lo spazio, segnando per un'ultima volta la cifra del suo commentare Montale nel rilievo dato ai meccanismi di sdoppiamento, all'importanza gnoseologica che riveste l'attesa, ai processi sinestetici che, pervadendo il cosmo, tendono (forse conducono…) a una finale e sperata trasparenza.

---

lui del mondo delle possibilità, vale a dire l'incapacità di uscire dai confini del proprio io per raggiungere l'altro se stesso» (ivi, p. 118).

[17] Ivi, p. 119.

[18] Su questa interpretazione cfr. Maria Carla Papini, *Montale o della malinconia. Response a Sandro Maxia*, in «Between» I, 2011, 1, pp. 1-7 [consultabile su http://www.between-journal.it/ ].

[19] Penso in particolare agli articoli poi confluiti nel *Secondo mestiere.* Proprio a questo proposito risulta esemplare per ricchezza di informazione e acutezza di valutazioni un lungo saggio su *Il secondo mestiere. Montale viaggiatore e critico di poesia*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Cagliari», vol. XIX, Cagliari, 1996, pp. 3-39, che recupera ampie parti del materiale dattiloscritto contenuto in una cartella che reca, di pugno di Maxia, l'indicazione «Opera incompleta e inedita doveva far parte della serie *Il punto su (Montale)* diretta per Laterza da Giuseppe Petronio, mio maestro, che me l'aveva chiesta nel 1988», sì che si può ipotizzare, date alla mano, che il saggio sul *Secondo mestiere* (che ancora continuava a precedere il "Meridiano" che ne raccoglie gli scritti), sia nato da una quanto meno parziale rielaborazione di quella prima documentazione. Sempre da quella fonte Maxia avrebbe ricavato, rielaborandolo, un saggio ulteriore: *Turaccioli di sughero. Eugenio Montale. Un decennio di cronache letterarie (1946-1956)*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti a Antonio Palermo*. II. Il Novecento, Napoli, Liguori, 2002, pp. 227-247.

[20] S. Maxia, *L'assedio e il baratro. Lettura della «Bufera» di Eugenio Montale*, in *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, a cura di Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 575-585.

[21] S. Maxia, *Una città di vetro dentro l'azzurro netto. Sondaggi sul linguaggio dello spazio negli «Ossi di seppia»,* in *Tra saggi e racconti. Omaggio a Giovanna Cerina e Giovanni Pirodda*, a cura di Cristina Lavinio e Francesco Tronci, Nuoro, Poliedro, 2007, pp.15-41 (dove nell'ultima sezione – *Spettatore senza naufragio* – recupera il saggio già edito dedicato anni prima alla lettura di *Mediterraneo*; il che dimostra come per lui quanto aveva già scritto puntasse a integrarsi col nuovo, nella direzione di una lettura globale – per altro già visibile sottotraccia fin dall'inizio – *où tout se tient*).

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Marina Guglielmi

# Ripensare Babele
## Gli anni di Sandro Maxia comparatista

Per Sandro Maxia il profilo da comparatista appartiene, formalmente, all'ultima fase di insegnamento universitario, dal 1996 al 2007, anno di pensionamento. L'occasione che ha traghettato questo studioso di Letteratura italiana moderna e contemporanea, già noto per i suoi studi su Svevo, Tozzi, Montale e D'Annunzio, per citarne alcuni, è stata di natura giuridica: per decreto ministeriale il 2 agosto del 1995 le facoltà di Magistero in Italia si trasformano in facoltà di Scienze della formazione.

A Cagliari la trasformazione si attua su decreto rettorale nel 1996 convogliando l'intero corpo di docenza di Materie letterarie, del cui Corso di laurea Sandro Maxia era stato coordinatore (oltre ad aver ricoperto la carica di Preside della facoltà di Magistero), verso la facoltà di Lettere e Filosofia. Il passaggio dal settore scientifico disciplinare L12B (l'attuale L-FIL-LET/11) a L12D (oggi L-FIL-LET/14), per quanto approvato dalla Facoltà e dal Senato accademico, non otteneva nel 1997 parere favorevole dal CUN. Inseritosi dunque nella Facoltà di Lettere e Filosofia come ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea, la strategia accademica di gestione del rimpasto – finalizzata a non creare «interferenze con l'assetto delle discipline già ricoperte dai professori di ruolo» –[1] lo vedeva assumere all'interno del Dipartimento di Filologie e Letterature moderne (di cui sarebbe stato poi il Direttore per alcuni anni) il ruolo di professore di Storia comparata delle letterature contemporanee. Il titolo scelto per il nuovo insegnamento, anomalo rispetto ai più diffusi Letteratura/e comparata/e presenti negli altri atenei italiani, ben rappresentava il sincretismo fra i suoi interessi di sempre, la storia e la letteratura contemporanea, e la novità dello sguardo comparatistico.

Nel decennio della sua attività comparatistica nella Facoltà c'è un clima fervido: accanto a colleghi sardi innatamente comparatisti, vale a dire pronti a intersecare saperi e discipline, curiosi verso le teorie della visualità e i nuovi codici – quali Giovanna Cerina, Paola Boi, Maurizio Virdis, Santa Boi, Giovanna Caltagirone, Cristina Lavinio, Laura Sannia, Giulio Angioni, ma la lista è ancora lunga e non è possibile darne conto integralmente –, accanto a loro si trovano figure di studiosi quali Mario Domenichelli, Michele Cometa, Pino Fasano, Dario Calimani, Patrizio Tucci, Sandra Teroni, in fase di passaggio più o meno duraturo prima di trasmigrare

[1] D.R. 2524 firmato dal Magnifico Rettore Pasquale Mistretta il 31 ottobre 1997.

in altri atenei. Ognuno di loro ha contribuito in maniera decisa alla proiezione degli studi umanistici e della didattica cagliaritana verso nuove aperture teoriche e metodologiche.
Ne sono testimonianza i quattro convegni tematici promossi dal Dipartimento di Filologie e letterature moderne che si sono tenuti a Cagliari dal 1990 al 1998. Il primo, *Metamorfosi, Mostri, Labirinti*[2] si era svolto nel 1990 su ispirazione di Mario Domenichelli, seguito due anni dopo da *Naufragi.* Sandro Maxia firmava la *Premessa* al volume che raccoglieva i lavori di quest'ultimo e, sottolineando il coraggio con cui il gruppo di lavoro dipartimentale aveva proposto nei primi due convegni temi difficilmente circoscrivibili, ne auspicava il ruolo «inaugurale di una prassi avviata a divenire tradizione»,[3] come effettivamente sarebbe stato per qualche anno. Remo Ceserani, nelle *Riflessioni conclusive*, interpretava la ricchezza di risultati del convegno come la dimostrazione di «una forte vocazione al comparatismo in alcuni settori della ricerca letteraria italiana […] un comparatismo implicito, non istituzionalizzato».[4] Nonostante nell'ateneo cagliaritano, come in pochi altri atenei italiani, ricordava Ceserani, fosse attivo un Dottorato di ricerca in Letterature comparate, «l'istituzionalizzazione della comparatistica nell'università italiana [era] ancora in gran parte un progetto sulla carta».[5]
A questa esigenza di una comparatistica attiva avrebbero risposto i due convegni successivi: nel 1994 *Lo straniero* avrebbe attirato oltre settanta relatori, come ricorda Maxia nella *Prefazione*[6] e nel 1998 *Il segreto*[7] avrebbe chiuso prematuramente la breve tradizione degli incontri cagliaritani tematici e pluridisciplinari.

In questo clima, dunque, Sandro Maxia assume pienamente il ruolo comparatistico che la riforma del Magistero gli ha imposto e nutre scoprendola, potremmo dire, la sua ulteriore natura di studioso. Ciò che preme sottolineare infatti, da parte di chi è arrivata in quel Dipartimento per svolgere un dottorato di ricerca proprio nel 1995, provenendo da un percorso di studi di letteratura comparata e di teoria della traduzione svolti tra La Sapienza e l'università di Leuven, è l'aver trovato un ambiente fervido e fertile, e in particolare un relatore di tesi che accanto alla fama dell'italianista aveva – da sempre – coltivato un intuito sottile e raffinatissimo sui rapporti interdisciplinari, intertestuali e intersemiotici della produzione dell'immaginario contemporaneo.

I corsi di Storia comparata delle letterature contemporanee attiravano quantità di studenti incuriositi dalla novità e presto ammaliati dalla trama di suggestioni e

[2] Giovanna Cerina, Mario Domenichelli, Patrizio Tucci, Maurizio Virdis (a cura di), *Metamorfosi, Mostri, Labirinti*, Roma, Bulzoni, 1991.
[3] Sandro Maxia, *Premessa*, a Laura Sannia Nowé, Maurizio Virdis (a cura di), *Naufragi*, Roma, Bulzoni, 1993, p. I.
[4] Remo Ceserani, *Riflessioni conclusive*, ivi, p. 661.
[5] *Ibidem*.
[6] Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Lo straniero*, Roma, Bulzoni, 1997, 2 voll..
[7] Ubaldo Floris, Maurizio Virdis (a cura di), *Il segreto*, Roma, Bulzoni, 2000.

interpretazioni su produzioni letterarie, pittoriche, filmiche selezionate intorno al tema del corso monografico di ogni anno. Nel 1996-1997 la prima scelta di Maxia era stata per una delle questioni a cui aveva dedicato la sua carriera, a partire dagli scritti su Svevo: il corso si intitolava *Malattie letterarie. Rappresentazioni del patologico nella letteratura europea tra Ottocento e primo Novecento.*
Spaziando dal modello antropologico del positivismo alle idee di noia, *spleen* e malinconia nell'arte e nella società borghese, con uno sguardo ulteriore alla prospettiva esistenzialista, Maxia proponeva le sue letture di Dostoevskij, Svevo, Thomas Mann, Hemingway e Camus. Le opere critiche di riferimento partivano dagli scritti di Galeno per arrivare a Sontag e Starobinski. Fra le varie opere visive proiettate e commentate a lezione erano presenti *La Madeleine Terff* di Georges de La Tour, *Melancolia I* di Albrecht Dürer, *Malinconicus* di Virgil Solis.
Nel 2002-2003 avrebbe ripreso e alimentato ulteriormente i temi trattati in un nuovo corso intitolato *Malinconia,* spleen*, nevrosi. La malattia psichica nella letteratura europea tra Ottocento e Novecento*, la cui bibliografia prevedeva opere di Baudelaire, Svevo, Kafka, Sartre, Pessoa, Beckett, Morselli, Bernhard.
L'altro imponente serbatoio di interesse, alimentato tanto dalle letture di scrittori africani e postcoloniali quanto dalla teoria dell'imagologia, si sarebbe riversato in una diversa serie di lezioni. Nel 1997-1998 il corso intitolato *Lo sguardo dell'Altro. Immagini dello straniero, dalla Medea di Grillparzer al Mersault di Camus* prevedeva, accanto alle letture di opere quali *Lo straniero* di Camus, *Cuore di tenebra* di Conrad e *Tempo di uccidere* di Flaiano, i testi metodologici di Todorov, *Noi e gli altri* e di Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice*. Inoltre, il programma offriva allo studente la possibilità di «costruirsi il suo personale attraversamento del tema»[8] attingendo da un elenco di lettura fra Grillparzer, Goytisolo, Forster, Pavese, Céline, Gide, Malraux. Su questa linea sarebbero seguiti i corsi monografici dedicati a *Viaggi e letteratura* (1999-2000 e 2000-2001), *La "loro" Africa* (2001-2002), *Letteratura e colonialismo* (2003-2004).

Accanto alle letture, il lavoro che gli studenti dei corsi dovevano affrontare sulle tesine monografiche, da discutere in aula e poi presentare all'esame orale, è sempre stato per Maxia un elemento di primo piano nella formazione accademica. Rileggo oggi fra le sue carte gli argomenti che assegnava e ritrovo, non senza commozione, i miei appunti da lui conservati sui nostri momenti di confronto, che a volte si concludevano oltre l'orario mattutino in facoltà, nel suo salotto denso di libri, dopo pranzi che ricordo gioiosi in compagnia della cara moglie Paola e dell'infaticabile signora Rosa, nume tutelare della cucina e della casa. I titoli assegnati per le tesine d'esame erano, ad esempio, *Viaggi alla ricerca di sé:* Cuore di tenebra *di Conrad e* La morte a Venezia *di Thomas Mann*, oppure *Per un'Africa libera. Il pensiero di Fanon* o, ancora, *Gli immigrati di Giulio Angioni*: tutte linee di ricerca che

[8] *Notiziario della facoltà di Lettere e Filosofia. Piani di studio e programmi*, anno accademico 97/98, Università di Cagliari, p. 94.

intersecavano i suoi interessi di una vita intera, oggi idonee piuttosto a progetti di tesi triennali se non addirittura magistrali.

La sua riflessione sul metodo comparatistico, riletta a distanza di anni in una visione complessiva della carriera, appare come un rovello sull'interpretazione dei testi, messo parzialmente in ombra dall'imponente lavoro sulle opere degli autori italiani cui Maxia ha dedicato la prima parte della sua carriera, poi emerso limpidamente nelle attività dell'ultimo decennio accademico. Dall'impegno nel dottorato di ricerca in Letterature comparate (inaugurato ancor prima dell'istituzione di un omonimo insegnamento)[9] alla didattica e alle pubblicazioni, la questione del metodo e dell'oggetto di studio comparatistico – diretto in lui definitivamente verso una dimensione sovranazionale – rispecchia l'intero portato della sua formazione multidisciplinare, patrimonio dei grandi studiosi della sua generazione, ed emerge sempre più chiaramente.
Ne è testimone il progetto della rivista «Eudossia. Periodico di saggistica e attualità letterarie» che fonda con le Edizioni dell'Orso nel 2002 riuscendo a portarla avanti per i primi due numeri.
Ne sono testimoni i corposi faldoni delle carte di studio – gentilmente messi a disposizione dalla figlia Claudia – in cui Sandro Maxia raccoglie e archivia meticolosamente per anno e per argomento appunti di letture, lezioni, ritagli di giornali, fotocopie di immagini pittoriche. Fra le bozze di scritti è presente anche uno scritto inedito, *Dopo Babele. Aspetti e prospettive della Letteratura comparata*, firmato e senza data, probabilmente concepito tra il 1999 e l'inizio del 2000 per il piccolo volume a cura di entrambi, *L'eredità di Babele*,[10] che era stato ideato come strumento didattico. È possibile che il limite di pagine richiesto dall'editore abbia fatto ritirare a Maxia la sua introduzione per consentire, con la sua consueta generosità, la pubblicazione della mia, decisamente più scarna. Lo scritto è una lucida sintesi delle sue riflessioni sulla comparatistica e prende le mosse dalla questione della centralità degli studi sulla traduzione:

> Ogni progetto di letteratura comparata è il risultato di una tensione che attraversa tutta la cultura occidentale. Una tensione – per citare George Steiner – che nasce dal tentativo di superare lo iato incolmabile che separa Babele dalla condizione pre-babelica, la mitica condizione simboleggiata dall'Eden o, per gli ebrei, dal Paradiso terrestre.[11]

Ripercorrendo le tappe essenziali del pensiero occidentale sulla traduzione e sulla comprensione delle lingue, in questo scritto Maxia dapprima rintraccia in San Gerolamo e in Sant'Agostino «i padri fondatori della comparatistica»,[12] per

[9] Dal 2008 sarà rinominato Dottorato in Studi Filologici e Letterari.
[10] Sandro Maxia, Marina Guglielmi (a cura di), *L'eredità di Babele. Situazioni e percorsi di letteratura comparata*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2000.
[11] Sandro Maxia, *Dopo Babele. Aspetti e prospettive della Letteratura comparata*, testo dattiloscritto inedito, p. 1.
[12] Ivi, p. 2.

rielaborare subito dopo il percorso sintetico che da Dante all'Ottocento ha visto l'Europa pullulare di ricerche della lingua originale. Passando da Condorcet a Sapir e Whorf, Maxia giunge con Goethe a delineare il primo di una serie di profili di studiosi esemplari per il pensiero comparatistico e metodologico: Croce, Baldensperger, Curtius, Auerbach, Bachelard, Segre, Bloom. Tutti maestri utili a rispondere alla domanda che poche righe sopra aveva posto a se stesso: «Che cosa è successo? Semplicemente questo: che una nuova concezione della letteratura, quella di "letteratura come sistema", ha preso il posto della letteratura intesa come storia della medesima».[13]
Gli ulteriori aspetti metodologici dell'approccio comparatistico che Maxia sintetizza in questo scritto introduttivo sono la ricezione, lo studio dei temi, l'imagologia e gli studi interculturali. Il saggio si chiude con la lettura di due autori che ricorrono spesso nell'approccio critico dell'ultimo Maxia: Tzvetan Todorov e Edward W. Said. Traendo dal primo l'idea di esotismo come «elogio dell'ignoranza né più né meno del nazionalismo etnocentrico»[14] e dal secondo l'orientalismo come stereotipo culturale, Maxia alimenta la sua attenzione alle scritture postcoloniali e creole, al concetto di negritudine, ad autori quali Chinua Achebe, Aimé Cesaire, Leopold Senghor, Ngugi wa Thiong'o, senza dimenticare l'amato Conrad. Nel chiudere il saggio l'autore riprende il discorso iniziale sulla traduzione e fa dialogare il vicino e il lontano: Sergio Atzeni traduttore di Patrick Chamoiseau. Recuperando un'intervista pubblicata su una storica rivista cagliaritana, «La grotta della vipera», Maxia cita una dichiarazione di Chamoiseau sul rapporto con lo scrittore sardo, suo traduttore d'eccezione:

> Eravamo d'accordo perché una traduzione non vada da una lingua pura ad un'altra lingua pura, ma organizzi l'appetito reciproco delle lingue nell'ossigeno impetuoso del linguaggio. Eravamo d'accordo perché una traduzione onori anzitutto l'irriducibile opacità di ogni testo letterario. Il paese di Sergio è una terra di linguaggi, d'ombra e di luce, e di diversità. Egli capiva ciò che io dicevo. Lo sapeva già.[15]

In questo «sapere già» con cui Sandro Maxia chiude il suo *Dopo Babele* sembrerebbe presente il riferimento a un sincretismo tanto insulare quanto privato di lingue (a partire da quella sarda) e di culture, di prospettive e di approcci, di visioni del mondo e dell'arte che già implicitamente conosce, comprende e realizza la prospettiva interculturale, sovralocale e sovranazionale – in una parola, comparata – cui Sandro Maxia esplicitamente e convintamente tende, da un certo punto della sua vita di studioso in poi.

Instancabile, il 16 ottobre del 2009, nella sala suggestiva del Bastione cagliaritano di Saint Remy, Maxia interveniva al convegno dell'associazione Compalit[16] con una

[13] Ivi, p. 15.
[14] Ivi, p. 22.
[15] Ivi, p. 27. La citazione è tratta da Patrick Chamoiseau, *Pour Sergio*, in «La grotta della vipera», 72-73, 1995.
[16] http://www.compalit.it/convegni/frontiere-confini-limiti-2/.

riflessione su uno degli autori che lo avevano accompagnato per tutta la vita, Eugenio Montale. Rileggendo il poeta alla luce del tema del convegno comparatistico, *Frontiere, confini e limiti*, Maxia non esitava a mettere il *suo* poeta e il tema del mare alla prova di una «semantica del confine, nel suo doppio esito di esclusione e protezione»,[17] in una lettura che passando per Proust e Freud, Baudelaire, Lautréamont e Valéry, realizzava una volta di più l'idea di sintesi cui lo studioso tendeva.
Il saggio sarebbe stato poi pubblicato sul primo numero di «Between», nata da quell'occasione convegnistica come rivista dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura: uno dei suoi ultimi scritti (se non l'ultimo) si collocava in tal modo nell'alveo di quella disciplina che Sandro Maxia aveva voluto accogliere e arricchire.

[17] Sandro Maxia, *"L'esiliato rientrava nel paese incorrotto". La terra, il mare, la costa in* Mediterraneo *di Eugenio Montale*, in «Between», I.1 (2011), https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/131/104.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

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'assieme, 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, ovverosia 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 *Meriggiare 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'ombre* 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 inargenti…" 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 emblematizza 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.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Elisabetta Carta

# Allievi e professori
## Gli scambievoli ruoli di un maestro

Erano anni in cui i programmi degli esami si sfogliavano su un libretto in brossura bianca, in copertina il logo dell'Università di Cagliari, e i corsi si dividevano in obbligatori e facoltativi. "Storia comparata delle letterature comparate", disciplina di cui nessuno ci aveva parlato né al liceo né nei primi anni universitari, nella sua pagina offriva impensate novità e aperture che allora, nella facoltà di Lettere moderne, mi parvero modernissime: intorno a un tema seducente – lo straniero, quell'anno – si accostavano Flaiano e Conrad, l'ovvio Camus e il meno ovvio Dostoevskij, Todorov e Palazzeschi. Il professore era invece tra quelli storici della facoltà, un 'anziano'. Sapevo che aveva scritto negli anni Sessanta un saggio su Svevo perché mia madre lo aveva nella sua libreria, e a scuola avevo riconosciuto quel nome in una citazione sul manuale. Di lui non sapevo altro ma la fama del professor Sandro Maxia, come si dice, lo precedeva; ed era curioso quel connubio tra esperienza di italianista citato persino nei manuali scolastici (ove solitamente filtra pochissimo della ricerca accademica) e scelte di programma tanto irregolari da mettere insieme letterature di lingue diverse sotto l'insegna, lì e allora così trasgressiva, della "comparatistica". Fu per me necessario fare "Comparata", esame facoltativo ma necessario. Per due volte ("biennalizzare", chissà se si dice ancora), perché la prima fu bellissima.

Sandro Maxia a lezione parlava in modo limpido, guardandoci coi suoi occhi azzurro chiaro. A volte arrivava accigliato e solo dopo un po' di letture apriva lo sguardo e la sua voce diventava più morbida. A volte era da subito sorridente e rilassato, e ciò invogliava gli interventi, che lui incoraggiava con sorprendente apertura e curiosità, per quanto le nostre osservazioni fossero ingenue e immature, a volte banali. Ci ascoltava sempre, e poteva annuire o no, ma aveva un atteggiamento diverso da quello di tutti gli altri professori della facoltà. Ci prendeva sul serio e ci faceva leggere con più coraggio. So che il paragone è assurdo ma per me a un certo punto (e in qualche modo ancora oggi) fu naturale sovrapporlo al Kurtz/Brando di *Apocalypse now* che, altra novità assoluta a Cagliari in quegli anni, ci fece guardare a lezione come esempio di traduzione intersemiotica. Non certo perché ci fosse una benché minima somiglianza tra loro, uno così tragico e cupo, l'altro così azzurro e chiaro. Ma per il carisma ipnotico che entrambi sprigionavano, e per la passione con la quale

Maxia ci faceva penetrare nel mistero delle cose, nel cuore di tenebra (lui forse avrebbe preferito dire del macigno) dei libri che leggevamo insieme.
Il suo studio era piccolo, molti i libri sulla scrivania. Nulla di diverso dagli studi di tanti altri professori, in Facoltà. Al primo piano, a sinistra della biblioteca "Giordano Bruno", lo aspettavamo dietro una scala di cemento armato e metallo, su una panchina scomodissima di grigliato rosso. Però, con il consueto umore imprevedibile, a labbra strette o aperto al sorriso, arrivava puntuale agli appuntamenti con studenti e laureandi, e preparatissimo per ogni interlocutore. Mi colpiva, e immagino colpisse tutti, la sua capacità di muoversi con leggerezza e acume tra epoche, stili, idee e generi diversi. Ricordava e suggeriva nessi critici aggiornati anche se rigorosamente asistematici; non c'era una sola 'scuola' nelle sue lezioni e nelle sue correzioni pur rigorose e chiarissime. Era eclettico e creativo e insieme solido, concreto. Sandro Maxia 'comparava' e rinnovava, in dipartimento, con entusiasmo giovanile e fervida curiosità.
Per l'incompetenza tipica di quegli anni, o forse anche un po' per la curiosità di avere un argomento generato dal caso (o meglio dal Professore), chiesi a lui un consiglio sull'argomento di tesi di laurea. Mi propose, e ho sempre pensato che fosse un'idea slegata dalle sue ricerche personali e perciò più generosa e interessante per me, di sondare il tema della battaglia nel romanzo ottocentesco. Voleva che arrivassi alla *Nobile follia* di Tarchetti, ma mi lasciò libera di spaziare altrove, e dunque ci fu Stendhal, ovviamente, Tolstoj e Victor Hugo. Dovevo però capire bene come si lavorasse su un 'tema', dal punto di vista comparatistico, e su cosa fosse esattamente una scena di battaglia dentro un romanzo. Descrizione? Rappresentazione? Racconto?
Sandro Maxia sembrava osservare le mie ricerche con gusto. Non perché fossero particolarmente avvincenti o argute in sé, ma perché, penso, gli interessava il sistema (o meglio l'anti-sistema) che in modo naïf noi laureandi improvvisavamo e proponevamo. Leggeva e annotava i manoscritti che gli portavo, e faceva osservazioni brevi ma sempre illuminanti su argomenti diversissimi. Più che correggere, gli interessava lasciar fare. Più che rettificare, o incanalare, era per lui stimolante il processo di costruzione graduale dell'impalcatura della tesi. Neppure si sbilanciava troppo. Solo di rado era un sì, o un no netto.
La sua generosità il giorno della laurea mi travolse, perché non era mai stato uomo di complimenti diretti e la prospettiva di fare ricerca non me l'aveva mai prospettata. Non era tuttavia per me il momento giusto, e sbagliai completamente approccio al concorso di dottorato; ricordo bene la sua telefonata (e posso immaginare la faccia scurissima all'altro capo del filo) e il disappunto per l'ingenuità suicida con cui avevo affrontato il tema d'esame. Pur mantenendoci in contatto (qualche visita, gli auguri di Natale, qualche breve articolo tratto dalla tesi), accolse la mia decisione di lavorare nei licei e così per qualche anno ho seguito solo da lontano i lavori di quel Dottorato di Letteratura comparata che lui aveva fortemente voluto, e dunque presiedeva, con il

quale andava rivoluzionando in modo gentile ma potente volti, nomi, metodologie e argomenti di lavoro per tanti di noi.

Nel 2006, quasi sette anni dopo la tesi di laurea e quel fallimentare concorso, ho avuto la fortuna di sentire nuovamente, e finalmente in modo maturo, il desiderio di riavvicinarmi alla lettura e alla scrittura critica. Maxia mi ha appoggiato e, essendo lui quasi prossimo al pensionamento, accolto come sua ultima allieva, dando credito ad un progetto che anni prima avevo ipotizzato con lui – in che modo il «paradosso di Stendhal» si realizza nella letteratura, o ancora meglio nell'esperienza, prima che nella scrittura, della Grande guerra? –, progetto abbandonato per anni in un campo incolto.
Stavolta il lavoro fu ovviamente più arduo. In lui, che pure non perse mai quel suo metodo aperto e non invasivo, in qualche modo direi democratico, ho trovato una guida, uno sguardo critico finissimo, senza pregiudizi quanto ricco di idee. Una mole sterminata di testi letterari, di ogni letteratura (una guerra *mondiale*), temi diversissimi e tutti seducenti, piste analitiche più o meno ortodosse tra comparatistica e italianistica – ovvero all'esatta intersezione tra un Sandro Maxia e l'altro Sandro Maxia. L'altro e lo stesso, l'uno e il molteplice.
Mi ha lasciato fare per un po', immersa in un totale disorientamento, chiedendomi solo di mettere a fuoco il mio obiettivo, e ancora, e ancora.
Un giorno di dicembre del 2007, nel suo studio, lo stesso di sempre, ho condiviso il proposito di sondare in particolare, insieme a *La main coupée* di Blaise Cendrars che lui ben conosceva nella traduzione di Caproni, il *Giornale di guerra e prigionia* di Carlo Emilio Gadda. Lo sguardo gli si è illuminato, come se aspettasse questo momento, e mi fosse riconoscente di non avermi dato lui, come era stato per Tarchetti, l'imbeccata risolutiva.
E quindi Gadda. Gaddüs, il duca di Sant'Aquila, l'ingegnere in blu, il malmostoso lunatico Gadda. Rassicurato che la strada fosse stata trovata, Maxia di nuovo leggeva, osservava, ascoltava e faceva a matita piccole annotazioni a margine dei miei capitoli che stampava lui stesso, ma non suggeriva mai drastiche modifiche, non entrava nel processo di ricerca, non indicava percorsi critici obbligati. Ci scrivevamo mail (lucide e asciutte le sue, sempre garbatissime, via via più intime in quei dettagli che ogni allievo è felice di cogliere nel professore, il "cara Elisabetta" iniziale, una sempre maggiore informalità nello stile) e sosteneva le mie ricerche finché non ho davvero trovato il percorso. Quando gli proponevo prospettive di lettura per lui inusuali, il professor Maxia non aveva remore a dire «forse, ma prima devo studiarmelo»; e davvero, al di là delle mie attese, affrontava il problema guardandolo dal mio punto di vista e venendogli incontro invece che, per età o per legittime certezze di studioso, opporvi resistenza.
Sandro Maxia non desiderava imporre il suo punto di vista, le sue interpretazioni, il suo gusto, per quanto essi fossero puntuali, raffinati e rigorosi. È indicativo anche il fatto che non mi avesse segnalato immediatamente il suo saggio gaddiano del 1993,

quel *Deformare e occultare* pubblicato su «Moderna». Forse, se non l'avessi trovato e letto per conto mio, e ovviamente scelto per alcune sue preziose considerazioni sul *Pasticciaccio* - in particolare per le osservazioni sul delitto che «fa esplodere l'unità del soggetto, spargendone le schegge in varie direzioni», per la morte rappresentante e vissuta come «decomposizione estrema dei possibili» (ma qui sto citando Gadda) - forse, dicevo, lui non me l'avrebbe suggerito, neppure quello. E non certo per giocare a nascondino e testare la vitalità critica del saggio (il suo, diremmo oggi, impatto bibliometrico), ma perché nella sua gigantesca esperienza e saggezza metodologica non intendeva sovrapporre il suo punto di vista al mio, prima almeno di averne osservato la spontanea costituzione.
Perché, per discrezione umana e generosità intellettuale, Sandro Maxia permetteva ai suoi allievi di sperimentare la gioia della scoperta e prima ancora quella della ricerca, della riuscita come dell'errore, sorvegliandoli ma senza offrire soluzioni e scorciatoie. Tanto meno, e soprattutto, senza imporre se stesso – e sì che in molti momenti avrei desiderato profondamente una sua soluzione, scorciatoia, divieto. Il professor Maxia voleva restare «nell'ombra», come il nostro Gadda, anche per lui l'io doveva apparire «il più lurido di tutti i pronomi», e lasciava così generoso spazio alla scrittura altrui fin quando e fin dove essa trovava la sua compiutezza.

Infine la tesi fu scritta, gli piacque, e da essa venne un libro che lui stesso desiderò veder pubblicato e con vivo affetto e consueta discrezione ha in qualche modo accompagnato nella collana della *Modernità letteraria* della MOD, tra le chiacchiere nel salotto di casa sua dove le rispettive timidezze, in qualche modo, venivano vinte. E se questa esperienza di ricerca, l'amore comune per Gadda, lo sguardo poggiato sulle ferite della sua guerra e di quella degli altri, l'eclettismo un po' spericolato che la comparatistica consente talvolta, l'esercizio di scrittura e le correzioni a matita che abbiamo condiviso in quegli anni non hanno avuto concreto seguito (lì si è conclusa la vita accademica ufficiale del professore Sandro Maxia, ed è iniziata la sua pensione; parallelamente io ho ripreso il mio percorso di insegnante liceale), se tutto ciò si è concluso, resta il ricordo di una persona fondamentale nella vita mia e di tanti altri, complicato e limpido insieme, instancabile esploratore di libri e metodi, riservato e appassionato professore, di un vero Maestro.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Manuele Marinoni

# Spazio narrativo e spazio del moderno
## Sandro Maxia e la letteratura italiana del Novecento

Per poter riferire alcune linee guida centrali nell'attività critica di Sandro Maxia (1932-2022) partirei anzitutto da una ricognizione bibliografica di tipo planare, che permetta da subito di individuare nella forma del saggio (monografico e non) una modalità determinante (Nicola Merola ha parlato per Giuseppe Petronio, maestro di Maxia, di un'«opzione saggistica» che mi piace riportare anche per il caso in esame),[1] oltre che di inventariare gli autori di cui si è occupato nel corso di una carriera più che cinquantennale. Corre l'obbligo di ricordare le monografie. La prima pubblicata è dedicata a Italo Svevo, e risale al 1965 (riedita poi nel '72): *Lettura di Italo Svevo*, a cui segue *Svevo. Storia della critica*, per Palumbo nel '75. Completa il lavoro monografico dedicato all'autore della *Coscienza di Zeno* il volume *Svevo e la prosa del Novecento* facente parte della celebre e meritoria collana "Letteratura italiana Laterza" diretta da Carlo Muscetta; il testo è del 1977.[2] Nel mezzo di questi tre titoli fondamentali, nel '72 per la precisione, si colloca una monografia dedicata a Federigo Tozzi, dal titolo *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, per Liviana.[3] Svevo e Tozzi: non occorre aggiungere altro sulla centralità negli interessi di Maxia per la nostra più cocente modernità letteraria. E teniamo conto soprattutto delle date; si tratta, per quanto concerne la monografia su Tozzi, degli stessi anni dell'edizione postuma delle celebri lezioni di Giacomo Debenedetti sul *Romanzo del Novecento* (fondamentale, come ben noto, soprattutto in relazione alle posizioni precedenti di Giuseppe Antonio Borgese, per la rilettura di Tozzi in relazione al naturalismo e alla modernità); sempre nel '72 escono anche: la lettura del *Podere* ad opera di Aldo Rossi,[4] e *La tela di fumo*[5] di Gino Tellini, volume dedicato alle novelle, ricavato dal lavoro di tesi di laurea guidato da Lanfranco Caretti. Ricordo inoltre che ai primi anni

[1] Nicola Merola, *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999, p. 141.
[2] È bene sottolineare l'importanza che ancora oggi ricopre questa particolare collana, che ha prodotto alcune delle monografie più significative dedicate alla nostra civiltà letteraria (basti ricordare, oltre a quello di Maxia, il volume *I poeti del Novecento* di Franco Fortini).
[3] Altri due interventi significativi dedicati a Tozzi sono: *Scarabei, liocorni e altri animali. Sulla retorica della descrizione in* Bestie*, di Federigo Tozzi*, in, Laura Sannia, Francesco Cotticeli e Roberto Puggioni (a cura di), *"Sentir e meditar". Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Lanuvio, Aracne, 2004, pp. 301-310 e *Tozzi e le forme brevi del narrare. Dal "poemetto in prosa" alle* Novelle, in, Valeria Pala e Antonello Zanda (a cura di), *Narrativa Breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Roma, Bulzoni 2011, pp. 23-36.
[4] Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il Podere*, Padova, Liviana, 1972.
[5] Gino Tellini, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972.

’70 risalgono anche i decisivi saggi di Luigi Baldacci, racchiusi poi nell’einaudiano *Tozzi moderno* del ‘93.
Dopo l’impegno su Svevo e Tozzi - autori su cui Maxia, come vedremo, torna più volte nel corso della sua carriera - occorre attendere il 2012, prima di ritrovare una struttura monografica. Si tratta del volume, edito per Marsilio, *D’Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*. È evidente che il libro porta con sé molto del lavoro dedicato alla narrativa italiana del Novecento nel corso del già citato cinquantennio di attività dello studioso. E solo scorrendo rapidamente l’indice si individuano nomi fondamentali: d’Annunzio, Landolfi, Gadda, Flaiano, Pavese, Salvatore Satta e Dessì.[6] Rimanendo nell’ambito della prosa, ancora due nomi è opportuno aggiungere: quello di Grazia Deledda e quello di Massimo Bontempelli.[7] A entrambi Maxia ha dedicato lavori saggistici, e per la prima (così come per Dessì) ha anche curato edizioni preziose.[8]
Questo dunque il quadro monografico e il novero dei nomi principali prelevati dal mondo della narrativa e del romanzo. Però non è sufficiente. Perché il lavoro di Maxia si è concentrato a fondo anche su questioni tematiche e teoriche trasversali. E in particolare sul problema dello spazio in letteratura (soprattutto da un punto di vista teorico) e sul genere del fantastico, introducendo due importanti atti di convegno rispettivamente dedicati ai due macrotemi.[9] In questo caso lo studioso ha messo in campo sia un sapere, appunto, teorico ereditato dalla temperie critica che risale proprio agli anni ’60 e ’70, ricca di interferenze tra strutturalismo, semiotica e critica marxista,[10] sia la capacità di essere lettore autonomo di una serie di testi e di conseguenti problematicità dal punto di vista dei generi, delle topologie e delle struttura compositive.
E anche aggiungendo l’ambito teorico, la *recensio* non è completa. Manca il versante poetico. In questo caso il lavoro di Maxia è tanto magistrale quanto unidirezionale: Montale è l’autore a cui si è dedicato con una serie di saggi importanti. Si tratta, se non ho visto male, di una decina di lavori, che meriterebbero unità monografica,

[6] La maggior parte dei saggi di Maxia dedicato a questi autori è raccolta nel volume citato *D’Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2012.
[7] Pagine significative su Bontempelli si leggono nel volume *Svevo e la prosa del Novecento*. Ricordo almeno due titoli significativi: per la Deledda il saggio *L’officina di Grazia. Viaggio attraverso le quattro redazioni della «Via del male»*, in Marinella Cantelmo, Antonio Lucio Giannone (a cura di), *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell’Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, tomo I, Lecce, Congedo editore, 2008, pp. 169-182; e per Bontempelli: *Bontempelli e la città abitabile*, in Mario Barenghi, Giuseppe Langella e Gianni Turchetta (a cura di), *La città e l’esperienza del moderno*. Atti del Convegno MOD di Milano, vol. I, Pisa, ETS, 2012, pp. 105-128.
[8] G. Deledda, *Amori moderni*, a cura di S. Maxia, Sassari, Delfino, 1998 e Ead., *La via del male*, a cura di S. Maxia, Nuoro, Ilisso, 2007.
[9] S. Maxia, *Letteratura e spazio. Introduzione*, in «Moderna», XI, 1, 2007, pp. 9-17; Id., *Per introdurre*, in Id. e Giovanna Caltagirone (a cura di), *«ITALIA MAGICA». Letteratura fantastica e surreale dell’Ottocento e del Novecento*. Atti del convegno MOD, Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 15-26; larga parte di quest’ultimo intervento è dedicato alla *Pietra lunare* di Landolfi su cui Maxia è tornato più volte.
[10] Per l’ambito semiologico cfr. almeno S. *Maxia*, *L'inchiesta sul senso di A. J. Greimas*, in «Problemi», 1971, pp. 1141-1149.

dedicati prevalentemente, ma non esclusivamente, ai primi tre libri del poeta, all'attività in prosa e a quella critica.
Prima di entrare nel merito di due singoli campioni critici, vorrei soffermarmi brevemente su un saggio titolato in modo assai significativo: *«Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura». Svevo, Montale e l'istituzione letteraria.*[11] In questo lavoro Maxia accerchia, analizzando due casi specifici, alcuni dei punti nevralgici del moderno, specificamente inteso, che, torno a ripetere, è l'asse portante di tutta la sua ricerca.[12] Questi punti riguardano il complicato e inquieto statuto (e con esso ogni forma relazionale) del soggetto, la cui disgregazione, culturalmente inevitabile, ha prodotto la fioritura di ininterrotte operazioni di identificazione e (dialetticamente) di dis-identificazione: il caso emblematico sta nel rapporto tra vita e scrittura in Svevo. L'altro punto è quello, per sintetizzare con un solo termine, metaletterario. In proposito Maxia fa appello ad alcuni versi del Montale di *Mediterraneo* per ragionare dell'«usura a cui la lingua, come tutti i prodotti umani, è sottoposta», al centro della «cultura della modernità».[13] In questo passaggio particolare è possibile scorgere con lucidità il carattere di 'specificità' a cui facevo riferimento, perché Maxia rilegge questa coscienza montaliana dell'«usura» come una preconizzazione del «postmoderno», quindi a linee parallele di distanza fra primo e secondo Novecento.
Declinando il tema della modernità nell'opera dei singoli autori, Svevo costituisce il decisivo banco di prova. Si è detto della monografia del '65, ma è del '64 il primo intervento, *La pedagogia sentimentale di Svevo*, pubblicato su «Il Ponte», XX, 7, seguito, sempre in rivista, nel '68 dal saggio *Svevo dall'Epistolario*, in «Problemi», 12/13. Si tratta di tre lavori basilari, soprattutto se ripensati nel loro contesto cronologico, la seconda metà degli anni Sessanta quando, nonostante la fortuna di Svevo fosse ormai un dato fattuale, ancora era in corso un preciso sondaggio interpretativo, specie alla luce delle differenti modalità ermeneutiche.[14] Non dimentichiamo che proprio gli anni Sessanta sono tra i più accesi per quanto concerne il dibattito teorico della critica letteraria (tra strutturalismo, neo-marxismo, psicanalisi, etc.). E che di queste transizioni e contaminazioni Maxia fosse ben consapevole lo si evince chiaramente anche già dalla seconda monografia, del 1975,

[11] Il saggio si legge in Duilio Caocci e Marina Guglielmi (a cura di), *Idee di letteratura*, Armando Editore, 2010, pp. 175-200. Nel titolo vengono menzionati i due autori a cui Maxia ha dedicato maggiore impegno critico, e che rappresentano certamente, nella visione culturale dello studioso, i modelli della più elevata e problematica idea di letteratura.
[12] Ribadisco, inoltre, con forza il carattere di questa specificità, tutta novecentesca, che si rispecchia anche nel paradigma della modernità, o, meglio ancora, per dirla con Antoine Compagnon nei «paradossi» della modernità (cfr. A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1990). Il nome di Compagnon non può che evocare anche il fondamentale titolo *Il demone della teoria* (Torino, Einaudi, 2000) con cui più volte Maxia si è confrontato.
[13] S. Maxia, *«Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura». Svevo, Montale e l'istituzione letteraria*, cit., p. 197.
[14] Processualità che tutt'ora non cessa di manifestare suoi specifici frutti, se pensiamo, ad esempio, allo Svevo indagato dal punto di vista delle neuroscienze da Stefano Calabrese (*La letteratura e la mente. Svevo cognitivista*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2017).

*Svevo. Storia della critica*, nella quale lo studioso ripercorre la fortuna del narratore a partire dal "Caso Svevo" che chiude gli anni Venti sino alle allora più recenti indagini italiane e straniere. Più che un quadro descrittivo, si tratta di una vera e propria messa a punto del problema critico e interpretativo. Maxia registra i titoli fondamentali, con accuratezza e precisione, ma li discute uno a uno, tenendo conto, di volta in volta, dei testi e dei contesti, così da cogliere sino in fondo la problematicità, tipica dei primi decenni della fortuna sveviana, assiologica riferita ai tre romanzi; e quindi il nesso tra romanzo e autobiografia; il rapporto complesso e inquieto con la dimensione psicoanalitica; il trattamento del "tempo"; la configurazione ontologica del personaggio; tutti i problemi connessi alla formazione culturale e letteraria dell'autore (Maxia insiste anche sul giovanile avvicinamento di Svevo agli ambienti socialisti); infine il rapporto sì con il naturalismo, ma soprattutto con il realismo ottocentesco. Non manca poi di individuare i nuclei più importanti delle questioni e delle indagini stilistiche, a partire dalle polemiche sullo "scriver male" di Svevo, per indicare poi nei sondaggi di Giacomo Devoto un passaggio importantissimo, sino al paradigma del "monologo" individuato da Marziano Guglielminetti.

Ripensando dunque la tradizione critica, un'espressione in particolare credo sintetizzi molto bene l'idea forte che Maxia ha lasciato della scrittura di Svevo: il fatto che quest'ultima sia essenzialmente una continua e ininterrotta «critica della ragion borghese». Anche quando affronta le questioni legate alla *Coscienza di Zeno*, discutendo ad esempio i lavori di Edoardo Saccone, Maxia insiste sul fatto che, nonostante sia indiscutibile l'importanza della «strategia dilatoria del nevrotico», resta centrale il fatto che il romanzo «getti qualche luce sulla società dei 'sani' e sul sistema di rapporti su cui si regge».[15]

Retrocedendo per un istante alla prima monografia di Maxia dedicata a Svevo vorrei indugiare su due passaggi, centrali nel discorso del critico, che hanno generato nel tempo ulteriori dibattiti e critiche, interne, certamente, alla stessa problematica letteraria del romanziere triestino. È sempre bene tenere a mente la data del lavoro di Maxia, il 1965; lo ribadisco perché alla luce della pressoché sterminata bibliografia critica che sino a oggi è stata prodotta su Svevo, alcuni elementi illuminati dallo studioso possono sembrare ovvi e immediati, ma in realtà sono tali proprio perché assimilati nel corso dei decenni a partire anche da questi suoi lavori. Il primo dei punti significativi riguarda il rapporto tra personaggio e narratore.[16] L'atteggiamento di quest'ultimo, limitandoci a *Senilità*, nei confronti di Emilio è pressoché impietoso (parola del critico) e il caso descrive molto bene, in generale, il rapporto tra narratore e personaggi in tutto Svevo. Scrive Maxia del:

[15] S. Maxia, *Svevo*, cit., p. 89.

[16] Il problema in atto si ricollega in modo evidente a quanto si è detto all'inizio a proposito delle questioni, interne alla modernità letteraria, legate allo statuto del soggetto, del personaggio. Ogni singolo vettore relazionale (autore-narratore; narratore-personaggio; personaggio-personaggio; etc.) non è affatto l'esito di un pacifico nesso dialettico; spesso si tratta di azioni irrisolte, di sospensioni morali, di distanziamenti senza soluzioni né compromesso alcuno.

contrappunto ironico con il quale l'autore sottolinea via via le riflessioni e i sentimenti del personaggio. In altri termini, la coscienza che il personaggio ha di sé e quella che del personaggio possiede l'autore (e quindi il lettore, in una sorta di impietosa intesa tra i due alle sue spalle) non coincidono e son anzi tenute su due piani separati.[17]

Torna poi sull'argomento nel capitolo sveviano del volume *Svevo e la prosa del Novecento*, asserendo che:

la tecnica narrativa di Svevo toglie al lettore ogni possibilità di identificazione col protagonista. In nessun luogo del romanzo, infatti, l'autore fa appello alla nostra simpatia. Egli, al contrario, non sollecita che il nostro senso critico, conducendo il racconto […] non come un'obiettiva esposizione dei fatti, ma come un vero e proprio atto d'accusa a carico del protagonista.[18]

L'altro punto da menzionare riguarda il trattamento del tempo da parte dello Svevo narratore. Non staremo qui a dire che la questione temporale è assolutamente centrale per comprendere le svolte e le modificazioni del romanzo moderno, soprattutto alla luce di tutte le novità provenienti dal campo scientifico e da quello filosofico che concorrono a far passare l'Otto nel Novecento. Non si tratta però solamente di ragionare sul diverso concetto di "tempo", ma anche di capire come la forma della temporalità sia utile e decisiva per rubricare il nuovo inquieto e irregolare personaggio moderno (ormai in stato di esilio dall'*epos*). Restando sempre a *Senilità*, riprendo un'indicazione di Maxia estremamente significativa, proprio in relazione al trattamento del tempo, che mette a sua volta in luce una questione di genere:

un buon sintomo della stentata e faticosa modernità del romanzo possiamo individuarlo nel sentimento del tempo che pervade. Certamente si tratta ancora del tempo oggettivo e non della "durata" o della "simbolica onnitemporalità" dell'accadere; tuttavia esso subisce qui un primo processo di revisione, è un tempo che scorre senza insegnare nulla, nel quale non ci si svolge affatto e che alla fine, se si può impiegare questo termine per un romanzo "aperto", ci trova immutati, disposti ancora, come sempre, all'autoinganno ed all'autogiustificazione.[19]

Se il carattere e l'influenza diretta della processualità del tempo è uno dei presupposti essenziali affinché possa darsi una formazione, un'evoluzione, un processo di acquisizione e di compimento, è evidente che un romanzo come *Senilità*, in cui si registra un tempo che non «insegna nulla», non può essere considerato appieno un romanzo di formazione. Riprendo quanto, a partire proprio da questa chiarificazione di Maxia, è andato poi scrivendo Guido Baldi, sempre a proposito del secondo romanzo di Svevo: «non narra la storia di una maturazione, l'approdo ad un superiore grado di consapevolezza, come è proprio di quel filone del romanzo moderno, ma rappresenta una condizione immobile, fissata in una coazione a ripetere».[20]

[17] S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, cit. p. 10.
[18] Id., *Svevo e la prosa del Novecento*, cit., p. 29.
[19] Id., *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 71.
[20] G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, in Id., *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 49-123: 118.

Aggiungo, senza possibilità di approfondimento in questa sede, che non si tratta dunque di un romanzo di formazione così come era stato concepito dalla tradizione sette-ottocentesca del *Bildungsroman*,[21] ma si tratta di una nuova, moderna, forma di romanzo, che blocca il divenire formativo a causa di nuove asserzioni conoscitive, circondate ormai sempre più da dubbi, incertezze e perplessità, sul tempo stesso e sulla realtà (interiore ed esterna), passando quindi da una processualità lineare a una dinamica simultaneamente centrifuga e centripeta.
Sempre dedicato a Svevo, vorrei ricordare, infine, anche il saggio riguardante il rapporto con l'ebraismo, *Considerazioni su Italo Svevo e la cultura ebraica*, in cui Maxia arriva a indicare un altro elemento centrale di tutta l'attività dello scrittore, a partire da una forma esistenziale che richiama i principi di esclusione e di «diversità»:

> […] la sua opera è un continuo interrogativo sul prezzo che l'uomo, il singolo, e ancora più il "diverso", deve pagare al buon funzionamento dell'ingranaggio collettivo. Da questo punto di vista, che è forse il decisivo, l'intera opera di Svevo costituisce un ininterrotto discorso sulla "diversità" (e, reciprocamente, un'incisiva satira della "normalità" e del conformismo).[22]

Un momento sostanziale, come si è già accennato, dell'insegnamento e del lavoro di Maxia consiste nel far dialogare fra loro con grande sinergia l'elemento teorico con l'elemento, diremmo, empirico dei testi. E il novero dei referenti teorici è tutt'altro che casuale; segue, in modo coerente, tutta una serie di linee portanti da includere tra le più significative novità ermeneutiche del secolo scorso.[23] Partiamo dal nome di Michail Bachtin, adoperato per capire le strategie di riscrittura e per i dettati polifonici nel romanzo novecentesco (da d'Annunzio a Gadda). Maxia insiste sul valore anche gnoseologico di concetti quali *pluristilismo*, *pluridiscorsività* e *plurivocità* (declinati poi, attraverso l'insegnamento di Cesare Segre, nel concetto onni- e pluriprospettico di *mediazione*) che stanno a capo della amplissima possibilità offerta in ambito letterario, appunto, dal fenomeno della riscrittura.
Specialmente nei lavori dannunziani si rende evidente quanto sia più la specificità teorica, la messa in atto di un modello, la prova laboratoriale di strategie discorsive e

[21] Oltre il classico lavoro di Franco Moretti (*Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1986 e varie ristampe) cfr. i ricchi atti del convegno MOD: Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007 (con particolare attenzione al saggio di Clelia Martignoni dedicato proprio al romanzo di formazione nella cultura italiana novecentesca).
[22] *La lista di Aron. Considerazioni su Italo Svevo e la cultura ebraica*, in Mario Sechi, Giovanna Santoro e Maria Antonietta Santoro (a cura di), *L'ombra dell'esilio. Ebraismo e memoria*, Firenze, Giuntina, 2002, pp. 207-231, cit. p. 217.
[23] Maxia è molto attento anche alla comparatistica e agli studi storico-filosofici. Ricordo, ad esempio, l'importanza assegnata agli studi di Claudio Magris (in particolare *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, più volte citato), piuttosto che ai lavori interpretativi su Nietzsche (ad esempio i lavori monografici di Gianni Vattimo) o, in generale, su questioni filosofiche (ad esempio i magistrali lavori di Remo Bodei sul tempo). Si potrebbe annotare che questi nomi ricorrono frequentemente nelle pagine di critica letteraria, ma è altrettanto importante specificare che nel tessuto del discorso di Maxia si nota come queste letture siano ragionate e approfondite in modo coerente rispetto alla processualità teleologica generale. Dato non sempre riscontrabile nell'ambito dell'iper-citazionismo tutto secondo novecentesco (ma già ne parlava Giovanni Papini in toni sarcastici in altri decenni).

culturali, il vero interesse del critico, prima ancora che un discorso sull'autore in sé (comunque sempre presente e rilevante). È poi manifesto che dalle prove si possono costruire ulteriori griglie interpretative adatte sia al singolo testo, sia al ruolo occupato dallo scrittore medesimo o dalla singola opera nel panorama letterario. Si tratta infatti di rileggere, nello specifico, tramite gli strumenti offerti da Bachtin il «d'Annunzio lettore (riscrittore, interprete, rifacitore) di Dostoevskij» a partire da un testo, a metà tra il romanzo breve e la novella lunga, il *Giovanni Episcopo* che, rispetto a molti altri titoli dannunziani, non ha goduto di amplissima fortuna critica, e che invece meriterebbe molta più attenzione, anche e soprattutto in seno al discorso di un d'Annunzio vicino al 'moderno' (e penso, in particolare, ai fondamentali sondaggi di Baldi, che però all'*Episcopo* dedicano davvero pochissimo spazio).[24] A partire dai problemi del monologo-confessione, e quindi della parola in sé dialogica, Maxia passa poi, attraverso la lettura dell'*Innocente* (quindi restiamo nella cosiddetta «stagione analitica» di d'Annunzio: la felice espressione proviene da Ezio Raimondi), a soffermarsi sullo statuto, ormai sempre più fragile, del personaggio. Il dettato critico è in costante dialogo con la bibliografia più aggiornata, e di qui si illuminano le non poche congetture e ideazioni interpretative. Indicativa, ancora sullo statuto del soggetto a partire dal romanzo dannunziano, l'immagine, sì metaforica, ma ricca di dottrina, dell'"io" che «continua a riflettersi nello specchio di Narciso, ma [che] questa volta lo specchio è deformante e dal suo fondo lattiginoso possono emergere mostri»[25] (faccio qui appello alla bella categoria di "opzione saggistica", anche a livello stilistico, messa in campo da Merola e citata all'inizio dell'intervento). Altrettanto significativo il passaggio successivo in cui Maxia avvicina le scelte strategiche di d'Annunzio più alla cultura positivistica che non alle «nuove psicologie» del «flusso di coscienza». L'individuazione è precisa e trova riscontri anche a livello intertestuale. D'Annunzio, come noto, si è nutrito alla mensa degli psicologi sperimentali francesi (Maxia ricorda il nome di Theodule Ribot) e ha sentito molte delle innovazioni in campo scientifico, ma si è sempre, nel bene o nel male, comportato come un quiescente positivista. Questo aspetto non fa che confermare la posizione di d'Annunzio nei pressi della modernità, piuttosto che nel suo ventre più fecondo. E aggiungo, molto rapidamente, che l'accostamento alla cultura positivistica non deve far pensare necessariamente a un deficit, diciamo, conoscitivo; induce anzi a far riflettere sull'importanza che il positivismo e con esso il naturalismo hanno avuto sulle sorti della modernità (insiste molto su questo tema e a ragion veduta Pierluigi Pellini).[26]

[24] Penso in particolare al ricco volume *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008.
[25] S. Maxia, *D'Annunzio romanziere*, cit., p. 49.
[26] Cfr. almeno il ricco volume *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

Il saggio sull'*Innocente* permette di fare il secondo nome fondamentale tra quelli con cui Maxia ha interloquito con più frequenza nel corso degli anni: Jurij Lotman.[27] Il problema riguarda la costituzione dello spazio nella pagina letteraria. Spazio reale, spazio simbolico, spazio semantico, e quanto ne consegue. Maxia è fermamente convinto che la categoria spaziale sia essenziale nella costruzione del senso letterario almeno tanto quanto quella temporale. E le ricerche di Lotman gli servono, nello specifico, a mostrare il doppio valore semantico che il tracciato spaziale occupa nella pagina di letteratura. Qui, nel romanzo dannunziano, in particolare, si tratta della «metafora» della «nostalgia del centro perduto» che si trasmette nelle scelte spaziali (si sente anche l'attenta lettura di *Les Métamorphoses du cercle* di Georges Poulet);[28] altrove, ad esempio nella poesia montaliana, si tratta invece di investigare i vettori che all'interno del paesaggio manifestano l'occorrenza di codici simbolici ed epistemologici da comprendere e determinare.[29]
L'analisi topologica e dello spazio nel testo letterario è davvero una costante degli studi di Maxia; basti confrontare anche le pagine dedicate alla *Pietra lunare* di Landolfi in cui lo studioso analizza a fondo i vari cronotopi nonché le varie polarità alto/basso, ascesa/discesa, etc. che determinano anche su questo piano il senso profondo del racconto (importante anche il discorso sulla soglia/limite).[30]
Molto densa è la rilettura delle *Vergini delle rocce*. Dopo aver discusso in modo analitico la figura di Socrate nel romanzo, rimarcando a fondo che d'Annunzio, in sostanza, entra in «polemica diretta con le idee» di Nietzsche (dato su cui non si è mai sufficientemente insistito), e dopo aver chiarito la centralità della ricerca dello «Stile» effettuata dall'autore con coscienza teleologica, Maxia si attarda su quella che credo sia una delle discussioni più efficaci sul concetto di "simbolo" a partire da d'Annunzio, ma da poter adoperare anche per altre esperienze precedenti e coeve, italiane ed europee. A tal proposito, Maxia prima interloquisce col celebre studio di Raimondi sul simbolismo dannunziano, risalente agli atti del convegno *D'Annunzio e il simbolismo europeo*,[31] per poi interrogare un saggio molto denso di Glauco Viazzi esplicitamente dedicato ad *Alcune funzioni segniche e corrispondenze nelle "Vergini*

[27] Mi sono limitato in questo intervento a osservare alcuni passaggi del proficuo dialogo tra Maxia e le opere di Bachtin e di Lotman, ma un discorso simile andrebbe fatto anche per Northrop Frye, Peter Brooks, René Girard, Gaston Bachelard, Roland Barthes, etc.
[28] In generale credo debba ancora essere definita a fondo, almeno a livello storico per cominciare, l'importanza e l'influenza degli studi della Scuola di Ginevra sulla cultura critica italiana del secondo Novecento. E mi riferisco ai fondamentali modelli di Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset sino, naturalmente, a Starobinski. Per l'Italia, oltre a Maxia, un'attenta analisi in questa direzione andrebbe fatta anche sulla ricchissima opera di Emerico Giachery. Per un profilo aggiornato cfr. Marta Sábado Novau, *L'Ecole de Genève*, Paris. Ed. Hermann, 2020.
[29] Cfr. S. Maxia, *Una città di vetro dentro l'azzurro netto. Il linguaggio dello spazio negli* Ossi di seppia, in Cristina Lavinio e Francesco Tronci (a cura di), *Tra saggi e racconti. Omaggio a Giovanni Pirodda e Giovanna Cerina*, Nuoro, Poliedro, 2007, pp. 15-41.
[30] Cfr. S. Maxia, *«Casta diva che inargenti…» Stilizzazione e parodia nella* Pietra lunare *di Tommaso Landolfi*, in Id., *D'Annunzio romanziere*, cit., pp. 85-106 (in particolare le pp. 92-99).
[31] Gli atti del convegno risalgono al 1973 e restano ancora oggi un punto di riferimento per gli studi sul simbolismo dannunziano; il saggio di Raimondi si legge in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

*delle rocce"*.[32] Questi proponeva tre distinte modalità (o «funzioni segniche») a proposito della «pratica significante dannunziana», ma pensiamo al discorso su più vasta scala: semplifico dal linguaggio tecnico e specialistico (tipico di una certa lettura semiotica del testo) di Viazzi, la prima funzione sarebbe rappresentata dai personaggi (essi agiscono in quanto sono portatori di «significati ineffabili»); la seconda consiste tanto nelle cose quanto nelle persone in grado di produrre «significati semanticamente definibili» e, infine, la terza funzione produce «icone e/o pensieri». Il discorso di Viazzi, come Maxia non manca di riferire, è estremamente raffinato, ma non privo al suo interno di talune aporie che si avvertono nella troppo perentoria classificazione triangolare. E Maxia interviene con precisione nel riferire che il bilancio si andrebbe perfezionando se invece di tener conto di tre distinte "modalità" si facesse corpo a esiti alterni di una modalità unica, «o procedura conoscitiva […] che è sempre la stessa» e che muove da un impulso (endemico al simbolismo) di «decifrazione».[33] La chiave di volta è indicata da Maxia nel fatto che nella civiltà simbolistica in analisi le corrispondenze necessitano di un «decifrare» e non si possono accontentare di un, seppure importante, troppo generico «conoscere». Ho esemplificato da d'Annunzio e da Svevo, ma il discorso potrebbe protrarsi a lungo prendendo in considerazione altri nomi della narrativa già menzionati. Accenno, restando fedele alla parabola sopra indicata, da d'Annunzio a Gadda, solo all'importanza attribuita al concetto di «pluralità» dello stile *deformante* e *occultante* inscenato in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Maxia insiste su un aspetto basilare di Gadda, non sempre presente in modo adeguato nella bibliografia critica, ossia sul carattere antropologico che si sviluppa sostanzialmente dallo «studio dei meccanismi del fraintendimento nell'incontro tra culture diverse»;[34] è questo un altro carattere, determinante, del plurilinguismo gaddiano su cui occorrerebbe, proprio a partire dai lavori di Maxia, insistere. In buona parte è stato fatto per quanto riguarda *Eros e Priapo*, ma qui viene chiesto di ridiscutere la strategia stilistica stessa al fine di comprendere una processualità conoscitiva, appunto di natura antropologica, tutt'altro che marginale nella storia del romanzo novecentesco (pensiamo, in parallelo, anche al caso di Moravia).
Chiudo un discorso che merita ulteriori approfondimenti, anche nell'ambito poetico, considerando gli studi montaliani di Maxia, ripensando all'opera dello studioso come a un passaggio inevitabile per cogliere appieno la ricchezza e le molteplici sfaccettature della nostra ricchissima modernità. Una modernità che diventa ancora più complessa laddove è complesso e plurale persino il dialogo critico e interpretativo.

[32] In «*Es*», 12-13, gennaio-agosto 1980, n. 4, pp. 5-34.
[33] S. Maxia, *D'Annunzio romanziere*, cit. p. 73.
[34] Ivi, p. 199.

XIII, giugno 2022 | ISSN 2039-7917

# a fuoco

## A quaranta anni da *Aracoeli*

a cura di
Stefania Lucamante e Elena Porciani

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Stefania Lucamante - Elena Porciani

# A quaranta anni da *Aracoeli*
## Introduzione*

### 1. *L'albero di* Aracoeli

Quasi speculare alla fedeltà a se stessa di Elsa Morante, a quell'*idea* e a quel *lavoro* come progetto fisso e imprescindibile di cui scrive Daniele Morante nella sua biografia romanzata che apre la rubrica *A fuoco* di questo numero di Oblio, così anche la copertina di *Aracoeli* è rimasta intatta fino al 2004 per qualche strana alchimia (al contrario, per esempio, del processo di edulcorazione di quella subita dalla copertina della *Storia*)[1]. Nel quadrato classico delle edizioni einaudiane compare il particolare di un dipinto di Vincent Van Gogh intitolato *Il seminatore* (1888). L'attenzione del lettore è fissata su unico dettaglio di questo dipinto realizzato dal pittore nel suo periodo in Provenza: colpisce subito il viola della lavanda che fa da sfondo cromatico al tronco in primo piano, quasi ad addolcire questa immagine desolata con una promessa. Desolata perché il tronco è privo di foglie, non ha fiori, non si vede la chioma di questo tronco. Ma esiste la promessa della fioritura di lì a poco. Ma che tipo di albero può essere questo? El Almendral, il paese natale di Aracoeli, eroina triste e sventurata dell'omonimo romanzo, vuol dire 'Il Mandorleto'. Possiamo inferire che questo tronco scelto dalla Einaudi per la copertina sia dunque un mandorlo che ironicamente si trasforma in sassaia nella visita di Manuele al paese materno. Ma ancora di più, la simbologia di un albero pare collegata al tema della famiglia. Parliamo di famiglia e parliamo di alberi sia nella cultura laica che in quella religiosa: l'albero è simbolo della continuità/della specie/della razza e della religione (pensiamo a Maria). Il concetto della famiglia nel cristianesimo regna sovrano molto di più che nelle altre religioni: non c'è solo Gesù, c'è la Madonna, c'è San Giovanni Battista, i cugini come la figura di un padre putativo che sembra rimandare direttamente alla sconcertante situazione familiare dell'autrice che la madre, Imma Poggibonsi, aveva imposto alla prole. La famiglia,

* Per quanto la presente introduzione sia frutto di un costante scambio di idee e opinioni fra le due autrici, più specificamente il primo paragrafo è stato scritto da Stefania Lucamante, il secondo da Elena Porciani.

[1] Sulle copertine della *Storia* si veda il saggio di Sarah Carey, *Elsa Morante: Envisioning History*, in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Fairleigh-Dickinson University Press, 2014, pp.65-74.

quindi, non come nido rassicurante, ma come snodo tematico delle turbe dei protagonisti morantiani, ci fa esaminare con attenzione i nuclei relazionali secondo le varie sfaccettature con cui la scrittrice continua a rilavorare traumi autobiografici, come anche sogni e impossibili mete oltre la piccola borghesia in cui era nata.
Tutti consapevoli come siamo che il concetto di letteratura per Morante equivaleva a uno studio quasi antropologico[2] di tutto quanto deve stare a cuore a un poeta. Ricordo in questa introduzione come, nella sua recensione a *Aracoeli*, Franco Fortini attribuisse un grande merito all'ultimo romanzo morantiano, quello di essere «un'opera fatta per chi sa che cosa è stata, finché è esistita, la letteratura».[3] Alla scrittura di Morante, Fortini attribuisce il merito di essere una scrittura che rifiuta il lavoro di «astuti gnomi esperti in "re-writing", pubbliche relazioni e ricerche di mercato; e che allegri se la ridono della plebe ancora pagante».[4] Alla luce di tali considerazioni, e pur nella sua critica fondamentalmente insoddisfatta del lavoro, così permeato delle 'sue ossessioni' come lo reputava il critico, Fortini non esitava comunque a riconoscere a Elsa Morante un dono, davvero immenso: quello di mantenere 'un legittimo legame' con il mandato dello scrittore.
Nella sua celebre recensione al romanzo, dai toni pure a volte crudeli, Fortini scorge altri elementi di grande rilievo quali la capacità di inserire i sogni e deliri come inseparabili dal personaggio narrante e facenti parte essi stessi della dimensione esistenziale di Emanuele; oppure come le scienze positive dell'anima (senza l'ironia con cui ne parlava Italo Svevo) elidano la possibilità di una narrazione epico-romanzesca. Ancora, la confessione che Manuele compila per mano dell'autrice – cioè il romanzo – consente a Morante di rimanere fedele a se stessa, quasi a ricordare la parte dell'*Isola di Arturo* in cui l'ape e la rosa venivano incantevolmente paragonate a un'esistenza umana ripetibile nella sua bellezza. Ancora, ricordiamo la differenza fra la tragedia e la disgrazia che nel romanzo sono presenti. Un romanzo che vede schierati molti critici da entrambe le parti della barricata pro e contro-Morante.
In questa rubrica dedicata ad *Aracoeli* non tutti gli articoli trovano il loro snodo teorico/critico nel tema familiare, ma rivelano come proprio nella familiarità dei temi morantiani sia sempre possibile operare nuove letture del quarto romanzo (o quinto, se contiamo il giovanile *Qualcuno bussa alla porta*). In ugual misura, i saggi rivelano come le possibilità di analisi di *Aracoeli* siano ancora oggi assai vaste proprio per via dei percorsi tematici affrontati da Morante in una produzione, tutto sommato, limitata. *Aracoeli* è un romanzo che raccoglie in sé l'isotopia morantiana, dal racconto di famiglia alle sue frequentazioni con il romanzo di formazione;

[2] Le influenze di Ernesto De Martino e di Mircea Eliade sono oggetto di studio da parte di alcune morantiste. Di Angela Borghesi si veda *Tra maghi e sciamani: le letture etnoantropologiche di Elsa Morante*, in *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di Paolo Desogus, Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi, Carocci, Roma, 2021, pp. 135-49. Di Angela Di Fazio si veda la monografia *Tra crisi e riscatto. Elsa Morante legge Ernesto De Martino*, Pendragon, Bologna, 2017.
[3] Franco Fortini, *«Aracoeli»*, in *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 246.
[4] Ivi, p. 247.

dall'instabile rapporto del figlio/a con la figura materna ai rapporti di classe. Dalla diade madonna/prostituta a quella figlio adorante/figlio giudicante. Ancora, la questione spesso al cuore della scrittura morantiana – forse per motivi autobiografici – di una italianità decentrata, ed ecco un'unione fra un'andalusa quale simbolo di un non ben identificato sud e un ufficiale di marina piemontese, vittima dell'etica e della morale quasi protestante (valdese) della sua famiglia piemontese. Anche Eugenio Oddone risente di una costruzione sociale indesiderata (troviamo quasi intatto il rifiuto di considerare il lavoro come elemento costruttivo di una morale di un'etica esistenziale pienamente centrata su di esso nel Settentrione occidentale del triangolo industriale italiano). Il lavoro inteso come schiavitù inutile e non dignitosa non a caso conduce Roberto Talamo a parlare di questo motivo, se vogliamo periferico e marginale nell'opera di Morante. Pure, ha una sua economia all'interno dell'alienazione di cui soffre Manuele, la sua incapacità di vivere nella *communitas*. Giuliana Zagra in *Tra le carte del manoscritto di Aracoeli* ed Elisiana Fratocchi in *Microstoria e macrostoria in* Aracoeli. *Un percorso genetico e critico* si occupano della lettura del manoscritto. Zagra esamina la ricostruzione della genesi di *Aracoeli* con la messa a fuoco del personaggio di Manuele che arriva dopo un romanzo incompiuto intitolato *Superman* e dopo *Senza i conforti della religione*, un romanzo anch'esso incompiuto, ma con alto grado di sviluppo (1958-62). Arriva, inoltre, dopo una ulteriore rilettura del contemporaneo mediante la stesura di una poesia per la morte di Pier Paolo Pasolini rimasta per lungo tempo inedita. Datata 13 febbraio del 1976, negli accorati versi di questa poesia Morante porge finalmente il suo personale addio all'amico perduto in una orazione funebre di disarmante franchezza. Nel suo studio Fratocchi esamina, invece, la storia redazionale delle datazioni presenti nel romanzo, oltre che il materiale riferito all'episodio del tentativo di uccidere Franco da parte di quattro baschi con la relativa assimilazione dei terroristi baschi allo zio mai conosciuto da Manuel. Tale disamina consente di ragionare anche sulla dicotomia fra chi entra in azione politica e chi resta nell'osservazione dell'azione. Fratocchi riflette poi sui saggi storici presenti nel Fondo Morante e di come l'autrice avesse lungamente preparato l'assetto storico del suo ultimo romanzo su varie fonti storiografiche.
Gian Maria Annovi e Irene Palladini legano il letterario al visuale e al cinema rispettivamente in *«Una fabbrica d'ombre equivoche». Visione, tecnologia e memoria in* Aracoeli *di Elsa Morante* e *I corpi della malanotte: Corpo e surreale filmico in Aracoeli.* Annovi associa la mancanza narratoriale di un resoconto affidabile con il rifiuto di utilizzare gli occhiali. Grazie alle teorie di Walter Benjamin su cinema, esperienza moderna e memoria la seconda parte del saggio esamina l'amore di Manuele per la settima arte da considerarsi come forma di contaminazione del vissuto individuale. La teoria sulla memoria prostetica di Allison Landsberg ci dice che il cinema ha il potere di impiantare ricordi di eventi che il pubblico non ha

esperito.[5] Palladini, sulla scia degli studi di Marco Bardini, Elena Porciani e Giovanna Rosa, considera invece la concrezione corporea nelle immagini verbali contenute in *Aracoeli* come un risultato dell'adozione esibita delle tecniche compositive mutuate dal linguaggio del cinema surrealista di Luis Bunuel e Salvador Dalì.[6] Manuele afferma che «la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, ad ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero».[7] E il cinema compare evidente nella sinergia stabilita con il romanzo morantiano, soprattutto per la costruzione del plot, per il montaggio sapientemente spiazzante e spiazzato dei ricordi apocrifi di Manuele, collegati con i vari personaggi degni di un film felliniano.
Sulla corporeità scrivono Francesca Nieddu in *«Destinazione Aracoeli»: riandare al materno con il corpo della memoria* e Nicola Matteo Salis in *Questioni di genere e eteronormatività in* Aracoeli. Maria Morelli prosegue il proprio percorso di ricerca con *Santa e meretrice. Uso del corpo e decostruzione del femminile in* Aracoeli. Per Nieddu la scissione difensiva-madre prismatica-soggetto transposizionale (madre) risulta fondamentale. Aracoeli rappresenta una madre ibrida: è sia quella di Totetaco che quella dei Quartieri Alti, sia casta che lussuriosa. Così come nel caso del cinema, anche la fotografia mantiene una sua veridicità. L'irrisolto rapporto materno trova aiuto nel sogno, infatti sogno e memoria sono elementi privilegiati per ricreare un contatto con il materno.
Il viaggio di Manuel presenta – è risaputo – varie interpretazioni. Angela Borghesi afferma ad esempio che il viaggio verso l'Andalusia «non lo porta a pacificarsi con lo spirito della madre dal momento che in lui resta del rancore».[8] Ancor meno Borghesi pensa che la «tardiva agnizione amorosa»[9] dislocata sul padre possa distoglierci dall'idea morantiana di questo romanzo inteso come testamento. Manuel si comporta come un fenomenologo e ci parla di organi di senso nascosti raccontando di esperienze di percezione in tutti gli organi di senso «occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti».[10] Per Salis, invece, *Aracoeli* è un vero ritorno al materno in cui la pubertà si descrive come un periodo avverso (basti pensare alla scena in cui vorrebbe radersi ma il barbiere lo ammonisce sostenendo che la barba rappresenta l'onore del maschio). Manuele percepisce la distanza dal padre, «campione di

[5] Cfr. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
[6] Si vedano in proposito, di G. Rosa, *I frammenti di pellicola*, in *Cattedrali di carta Elsa Morante Romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 301-305, e *Spezzoni di film*, in *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 147-150. Si veda anche di Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, e di Elena Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in M. Guerra e S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, pp. 401-413.
[7] E. Morante, *Aracoeli,* Einaudi, Torino, 1982, p. 11.
[8] A. Borghesi, *Tra maghi e sciamani*, cit., p. 142.
[9] *Ibidem*.
[10] *Aracoeli*, cit., p. 10.

virilità», e il senso di colpa lo porta a vedere intorno a sé solitudine, tanto che si definisce «animale sbandato» e «animale bastardo». Si è sentito privato dell'amore, non piace a nessuno, nemmeno a se stesso, è sopraffatto dalla colpa e dalla vergogna. Madre e figlio appaiono sradicati delle loro certezze sin da giovani, accomunati da aspettative da non deludere, vittime del disprezzo collettivo e privati di uno spazio nella società. Si perpetuano stereotipi di genere nella costruzione dei personaggi di Manuele e Aracoeli condannati a una graduale degradazione in quanto, come nel caso di Wilhelm dell'*Isola di Arturo* non riescono a tener fede alla propria identità. Manuele è un omosessuale non dichiarato, subisce pregiudizi che lo privano della possibilità di autodeterminarsi, mentre Aracoeli deve attenersi a un ruolo preconfezionato per condurre la sua esistenza. Il terzo livello del reale, l'altro da sé, non è raggiunto. Secondo la critica si ritorna al primo livello, perché il volto dell'altro da sé non si può rappresentare. Il richiamo al concetto di performatività di Judith Butler è riscontrabile nel fatto che nel romanzo viene perpetuata l'eteronormatività. E la dimensione onirica viene esaminata da Cucchi nelle sue rappresentazioni e funzioni narrative. Diverse sono le tipologie presenti nel testo morantiano e Cucchi, affidandosi agli studi di Matte Blanco sulla bi-logica, dimostra come le forme diverse con cui la dimensione onirica interviene nell'intreccio romanzesco contribuiscano largamente a farci comprendere il funzionamento del conscio e dell'inconscio e quanto il secondo intervenga nella percezione della realtà.

## 2. *Lo stile tardo di Morante*

Al termine del suo scritto di carattere biofinzionale, originariamente posto in chiusura del volume *L'amata*. *Lettere di e a Elsa Morante*, da lui curato nel 2012 per Einaudi, e qui riedito, Daniele Morante afferma che

> […] Elsa si sottomette, obbediente, assidua, per il tempo interminabile di cinque anni, a un'altra e ultima fatica, ma necessaria, automatica e vitale quanto il battito del cuore o la cadenza del respiro. Sarà la sua opera più *vera* nel senso che altra in suo luogo non avrebbe potuto essercene, né che altra sarebbe possibile immaginare dopo di essa. Non è per caso che, come la precedente fatica aveva segnato lo zenit dell'estroversione verso gli altri – verso i lettori –, questa ne segna il nadir.[11]

Si tratta di una intuizione che getta luce sul fatto che, a quaranta anni dalla sua pubblicazione, possiamo guardare ad *Aracoeli*, più che come a una mera «parodia dei romanzi morantiani vecchia maniera»,[12] a un'opera che compartecipa dell'ultima fase di Elsa Morante al pari del *Mondo salvato dai ragazzini* e della *Storia*.

[11] D. Morante, *Un contributo alla conoscenza di Elsa Morante: l'epistolario*, in «Oblio, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 47, 2023, p. 91, www.progettoblio.com [ultimo accesso 31.05.2023].
[12] C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 199.

Pur nella continuità della parabola dell'autrice, si riconoscono nella crisi dei primi anni Sessanta le radici di un mutato approccio alla scrittura che più decisamente prende le mosse da quello snodo cruciale della poetica morantiana costituito da *Pro o contro la bomba atomica*, la conferenza pronunciata per ben tre volte a Torino, Milano, Roma nel febbraio del 1965. Al suo interno Morante delinea la nuova missione nell'era atomica dello scrittore – da non confondersi con il letterato, che si interessa solo di letteratura, mentre allo scrittore «*sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura*» –:[13] restituire realtà all'irrealtà contemporanea con un rinnovato slancio di fiducia nella forza morale della poesia e dell'arte.
Sicuramente, di *Pro o contro la bomba atomica* è più evidente – e nota – la linea di riflessioni che si diparte da Miklòs Radnoti, il giovane poeta ebreo ungherese morto in un lager nazista, dove ha scritto versi sino all'ultimo. La scoperta della sua esistenza, afferma Morante, è stata per lei «un notizia piena di allegria»,[14] e attraverso il Pazzariello e gli altri F.P. del *Mondo* un simile esercizio di poetica allegria arriva sino a Useppe. Anche il pischello dagli smisurati occhi celesti fa parte della categoria dei ragazzini che soccombono alla strage della Storia, ma riappaiono poi là dove meno ci si aspetta, a salvare l'umanità del mondo con la loro innocente grazia. Del resto, gli F.P. sono «accidenti fatali dei Moti Perpetui | semi originari del Cosmo, che volano fra poli fantastici, portati dal capriccio dei venti, | e germogliano in ogni terreno»,[15] come si legge nella *Canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti*, e di un fertile seme si parla nella citazione di Antonio Gramsci – non a caso incluso nel *Mondo* nella croce degli F.P. – che leggiamo nell'ultima pagina della *Storia*: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».[16]
C'è però nella conferenza del 1965 un altro passo di cui non è meno rilevante tenere conto. Una volta messa in campo la nuova missione degli scrittori, Morante si premura di chiarire un possibile equivoco:

> Adesso, non mi si fraintenda, per carità (anche questa, potrebbe capitare!) arguendo (o pretendendo di arguire) dalle mie parole, che lo specchio dell'arte abbia da esser uno specchio *ottimistico*. Anzi, la grande arte, nella sua profondità è sempre pessimistica, per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica. La grande arte è tragica, sostanzialmente, anche quando è comica (si pensi al *Don Chisciotte*, il più bello di tutti i romanzi). […] Il movimento reale della vita è segnato dagli incontri e dalle opposizioni, dagli accoppiamenti e dalle stragi. Nessuna persona viva rimane esclusa dall'esperienza del sesso, dell'angoscia, della contraddizione e della deformazione. E le alternative del destino sono la miseria o la colpa, la diserzione o l'offesa.[17]

Continua Morante che l'ottimismo dell'arte – e della letteratura – non consiste nell'edulcorare una simile tragicità, bensì nel riservare al moto della vita, che

[13] E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987, p. 97.
[14] Ivi, p. 109.
[15] Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1995, p. 120.
[16] Ead., *La Storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. 657.
[17] Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 108.

incessantemente la muta in morte e poi di nuovo in vita e così via, una forma di «attenzione poetica»[18] che trasforma «[q]ualsiasi momento dell'esperienza reale e transitoria [in] un momento religioso»[19] – e sono queste suggestioni che Morante ha potuto ritrovare in Simone Weil, la sua «sorelluccia inviolata»,[20] come la chiama nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.* Non meno rilevante è ciò che segue:

> Per quanto, lungo il corso della sua esistenza, possa accadere al poeta, come a ogni uomo, di essere ridotto dalla sventura alla nuda misura dell'orrore, fino alla certezza che questo orrore resterà ormai la legge della sua mente, non è detto che questa sarà l'ultima risposta del suo destino. Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una riposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà le sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo.[21]

Sono brani che bene si prestano, mi pare, a descrivere l'istanza autoriale che sta a monte di *Aracoeli*, la cui innegabile sostanza tragica non è redenta da alcuna apertura verso una posteriore consolazione. Non c'è la siderale pacificata distanza della Costellazione del Cugino del finale di *Menzogna e sortilegio*, né l'isola dell'infanzia che scompare alla vista dell'*Isola di Arturo*, né il seme di Gramsci della *Storia*: niente ci viene detto del ritorno di Manuele, che consenta di chiudere il cerchio del suo viaggio andaluso. Ma in realtà, sin dall'inizio la voce narrante del protagonista ci ha messo in guardia: «In quest'autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato a inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una a cui non credo: il futuro».[22] (Ma siamo poi sicuri che gli altri romanzi effettivamente concludano la parabola dei loro protagonisti? Di Elisa non ci viene detto se uscirà dalla camera della scrittura; Arturo finisce di raccontare quando più vorremmo conoscere l'esito della sua *Bildung* – e sappiamo che Morante ha eliminato un paragrafo iniziale nel quale un po' di più ci avrebbe edotti sul destino del ragazzo procidano; persino la *Storia*, prima della citazione gramsciana, recita un emblematico «…..e la Storia continua…..»,[23] a suggerire un ricambio con altri Useppi e altre Ide…)

Dicevo, quelli trascritti sono brani di *Pro o contro la bomba atomica* meno citati dei passi sulla scrittura contro l'irrealtà o del modello poetico di Radnoti – ma anche di Saba –; tuttavia, fanno parte anch'essi del discorso morantiano, disegnando un percorso che bene si attaglia ad *Aracoeli*, un romanzo pessimista nella sua materia, ma che costituisce, nel suo stesso esistere, un 'atto di ottimismo'. Perché senz'altro Manuele e gli altri personaggi sono gettati dalla nascita nel movimento mortale della vita:

---

[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 124.
[21] Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 108.
[22] Ead., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1989, p. 7.
[23] E. Morante, *La Storia*, cit., p. 656. Riguardo al paragrafo espunto dell'*Isola di Arturo*, cfr. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 87-97.

Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa. E s'è udito, allora, il mio primo pianto: quel tipico pianto di agnellino, che secondo i dottori avrebbe una semplice spiegazione fisiologica, per me balorda. Io so difatti, che il mio è stato un vero pianto, di lutto disperato: io non volevo separarmi da lei. Devo averlo già saputo che a quella nostra prima separazione sanguinosa ne seguirebbe un'altra, e un'altra fino all'ultima, la più sanguinosa. Vivere significa: l'esperienza della separazione.[24]

Eppure, c'è un ottimismo che sostiene *Aracoeli*, nello stesso modo in cui esso è un romanzo tragico e insieme comico, come si legge in una carta redazionale del 1978,[25] secondo quella 'duplicità senza soluzione'[26] che sempre caratterizza la visione del mondo e della scrittura di Morante. È l'ottimismo della scrittura: del gesto di scrivere, della messa in forma narrativa del dolore, del lutto, della disperazione, di quelle esperienze che fanno la sostanza tragica della vita. In una parola, della separazione che governa i destini umani.
Per questo, dietro la devastazione esistenziale di Manuele, si ricava dalla lettura del romanzo l'impressione di una pronunciata energia autoriale. La Morante che ha scritto *Aracoeli* non è un'autrice dimessa, ma è ancora piena di *agency* romanzesca: il ritorno a un narratore-alibi dopo la Elsa-nel-testo della *Storia* non deve ingannare, perché dietro le maglie allentate della percezione di Manuele si riconosce quello che con Edward Said potremmo definire un vigoroso stile tardo. Com'è noto, lo studioso individua tra i frequenti tratti caratterizzanti la produzione estrema di scrittori e musicisti un pronunciato esercizio di libertà rispetto alle convenzioni del loro campo artistico.[27] Nel caso di *Aracoeli*, si riconosce *in primis* nel libero e serrato montaggio di segmenti narrativi di variabile lunghezza al posto della controllata architettura dei romanzi precedenti, oltre che nella combinazione di plurilinguismo ed esibita indifferenza al dovere dell'eleganza stilistica (che sarebbe oggetto di un ambito critico, peraltro, quello studio della lingua di Morante, che ancora ha bisogno di consolidarsi).
Per tali ragioni, si può situare *Aracoeli* nella continuità di un percorso più ampio: di istanze che si dipartono anch'esse da *Pro o contro la bomba atomica* e che proficuamente si possono leggere sotto il segno della corporeità, del queer, della bilogica o della retorica onirica, ma non di meno in chiave autointertestuale, riconnettendo il romanzo al sincretismo nirvanico-weiliano della *Smania dello scandalo*, la più misteriosa delle sezioni del *Mondo salvato dai ragazzini*.
In una lettera a Goffredo Fofi della fine 1968-inizio 1969 Morante fa mostra di considerarla – autoingenerosamente, se così si può dire – «la poesia più brutta del libro»;[28] senz'altro è una delle più precoci, ideata a Vulcano nell'ottobre del 1964,

[24] Ead., *Aracoeli*, cit., pp. 17-18.
[25] Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante.* Aracoeli*,* La Storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci editore, 2003, p. 16.
[26] Cfr. E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, in M. Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 716. Lo scritto fu pubblicato nel 1964 sull'«Europa letteraria» nella rassegna *Dieci voci per "Il silenzio"*, dedicata al film di Ingmar Bergman colpito dalla censura.
[27] Cfr. E. Said, *Sullo stile tardo*, Milano, il Saggiatore, 2009.
[28] *Cara Elsa. Storia di un'amicizia*, a cura di G. Fofi, Napoli, Liguori Editore, 2022, p. 9.

come mostrano le carte,[29] e forse l'autrice la sentiva troppo didascalica pur nella sua visionarietà rimbaudiana, troppo vicina a una pagina di diario del 1° maggio 1964 ispirata dal lutto ancora dolorosissimo per la morte dell'amato Bill Morrow:

> Quanti anni ancora dovrò trascinare: venti, trenta? L'unico rimedio per arrivare alla fine umanamente è non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non *separare*. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti. Così posso essere anche te.[30]

*La smania dello scandalo* obbedisce sul piano poetico – che è quello che a noi primariamente interessa – a questo proposito. È caratterizzata da una continua riversibilità di soggetto e oggetto, di vita e di morte, di femminile e maschile, di madre e di figlio, di vecchia e di giovane, che contrappone il cronotopo trascendente dell'indistinto al cronotopo terrestre degli 'essi' mortali – «innocenti della rabbia che li ha legati alla ruota | noi custodiamo il segreto, che loro a sé vietano».[31] Il nirvana dialoga con una tensione alla decreazione di ascendenza weiliana: di superamento dei limiti della propria individualità attraverso la compassione, da intendersi letteralmente come capacità di 'patire insieme'. (Nella successione degli undici componimenti la decreazione appare tuttavia più variamente tentata che effettivamente raggiunta, anche perché nel percorso del *Mondo* il superamento del sé avviene nella sezione finale delle *Canzoni popolari*, quando l'io lirico lascia allegramente il posto a soggetti poetici altri, provenienti dalla galassia degli F.P.) Tornando ad *Aracoeli*, poco prima del passo in cui Manuele dichiara la tentazione di inseguire la sua ragazza-madre, leggiamo: «Un simile richiamo può sopravvenire inaspettato, e accompagnarsi alla medesima smania che assalirebbe un indigente miserabile, il quale – dopo una lunga amnesia – rammentasse di possedere un diamante nascosto»[32]. La similitudine evoca l'andamento maestoso di *Menzogna e sortilegio*, ma nel passo colpisce la presenza del termine 'smania', che crea un inevitabile cortocircuito con il titolo della sezione del *Mondo*: come se Morante ci fornisse un indizio per ricercare l'*humus* della petraia di El Almendral nelle «torri nere della lava calcinata»[33] e nel «paradiso degli eucalipti»[34] di Vulcano. Di mezzo, ci sono la perdita del futuro, che nell'annotazione diaristica e nel lavoro poetico del 1964 era ancora evocato, e con essa lo smascheramento dell'eden – gli eucalipti sono ormai secchi –, ma la fusione come moto opposto della separazione è un tema portante di *Aracoeli*, che si intreccia con quello, più radicato nella storia, della critica della borghesia.

[29] Cfr. A. Rubinacci, *Elsa Morante e* Il mondo salvato *dalla poesia*, in «Configurazioni», 1, 2022, p. 57, riviste.unimi.it/index.php/configurazioni [ultimo accesso 28.05.2023].
[30] C. Garboli - E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I., pp. LXXVII-LXXVIII.
[31] Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 101.
[32] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 7.
[33] Ead., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 111.
[34] Ivi, p. 112.

Come nel poema del 1968 si era lanciata dietro il ragazzo morto irraggiungibile, così, attraverso il suo personaggio alibi, Morante si pone all'inseguimento della ragazza Aracoeli con il piglio sperimentale del *Mondo* e della *Storia*, rinnovato nella sua più tarda radicalità. Poi, dopo la fine del romanzo l'inizio della sua fine, ma noi ci arrestiamo qui, come Manuele «più inclini a piangere d'amore, che di morte».[35]

[35] E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 328.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Daniele Morante

# Un contributo alla conoscenza di Elsa Morante: l'epistolario*

## 1. *Una ragazza per le vie di Roma*

Una ragazza incrocia intrepida le vie di Roma, i primi anni trenta del secolo. La sua Roma è quella dei vecchi rioni popolari e dei palazzi patrizi, dei monumenti, delle chiese barocche, una Roma affaccendata, burocratica e bottegaia: questa Roma e non altra. I termini ne sono segnati dalle aperture ariose di Piazza del Popolo e del Pincio, della nuova e fascista piazza Venezia, dagli squarci dei Fori e del Ghetto, che affaccia a sua volta sul Tevere e, oltretevere, dal reticolo, già periferico, che squadra le «palazzine» del Quartiere Prati. Là corrono le vie dai nomi familiari di Corso Umberto, del Babuino, di via Margutta o, più lontano (e più in là nel tempo), di via Valadier.
Sempre più slontanano, da questo angusto e animato nuovo mondo cui la ragazza Elsa Morante è approdata, le grigie terre d'origine da cui ha mosso la sua migrazione, il caseggiato popolare del Testaccio dei suoi lontani bambineggiamenti insieme col «villino» minimo-borghese della quasi campestre Monteverde Nuovo, in cui culmina la breve ascesa sociale della «famiglia». Così come esclusi ne restano sia le regioni suburbane della villa patrizia che – quasi un sogno – la ospitò brevemente decenne sia il non lontano quartiere borghese di via Sgambati dove, ormai legata a Moravia, concluderà il suo noviziato romano.
È in questo breve tratto della piccola capitale «imperiale» fra i rioni Campo Marzio, Sant'Eustachio e Pigna che Elsa va affondando le radici che la faranno per sempre romana.
È su questi itinerari che dobbiamo vederla sgambettare in quegli anni, lesta e solerte: forse correrà a dare una «ripetizione a domicilio», forse si affretterà a ritirare una lettera al «fermo posta» di Piazza S. Silvestro, o si recherà alla Sapienza o alla Biblioteca Nazionale per una tesi «mercenaria» che sta compilando; se pure non va a

* Si ripubblica qui, con l'autorizzazione di Einaudi editore, il suggestivo itinerario di lettura della biografia della scrittrice che, col titolo *Commentario epistolare della vita di E.M. Postfazione*, chiude *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante*, volume curato dall'autore (con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012, pp. 633-648). Si è mantenuta la scansione in quattro paragrafi, collegata alla suddivisione in quattro periodi della corrispondenza pubblicata nell'*Amata* (*Capitolo primo ....-1940*; *Capitolo secondo 1941-1957*; *Capitolo terzo 1958-1974*; *Capitolo quarto 1975-1985*), mentre non si sono inclusi i numerosi rinvii ai documenti epistolari che accompagnavano il testo.

visitare una *Camera Ammobiliata*, il «mostro che la insegue» dopo che ha ripudiato la casa materna. Ma nessuno può dubitare, vedendola, che inceda con un'idea fitta in testa, caparbia, orgogliosa: quella detta dell'*indipendenza*, che ella ben sa essere innanzitutto indipendenza «economica». Quale destino l'abbia fatta germogliare tanto vigorosa nella sua giovane testa, e come precisamente si rappresenti in lei, nessuno sa. Alla sua amica di penna, Luisa, santimoniosamente la presenta nella forma quanto mai modesta di una *casina* propria in cui attendere ai rispettivi *lavori*, loro due insieme, preparandosi saporiti *pranzetti*; ma da poco si è procurata l'oggetto di queste sue pretese umili ambizioni – il misero appartamentino di Corso Umberto – che, inebriata dalle aure fragranti di Capri inspirate all'ombra protettrice del suo nuovo innamorato letterato e *grand bourgeois*, lo lascia sdegnosamente andare in rovina, fino a farsi sequestrare indifferente tutte le masserizie «per morosità»! E non poco dovette restar perplesso il suo bravo professore di liceo, che le procurava le «ripetizioni» perché si potesse «mantenere agli studi» ed «aiutare la famiglia», quando si vide rifiutare, cerimoniosamente ma recisamente, l'allettante offerta di un anno intero di supplenza a Terni – con la motivazione che «avrebbe significato abbandonare il campo della lotta». Di quale *lotta*? Tanto aveva messo radici e lussureggiato in lei quell'*idea* che non si accorgeva di alludervi in maniera invero *un po' troppo ellittica*!

Per quell'*idea* occorre non solo *lavorare*, che Elsa sa fare al meglio, ma anche brigare, perorare, postulare, che non può piacerle ma che fa, ed esorta la sua amica a fare. Ben sa quel che vuole quando, appena diciottenne, compita la sua letterina propiziatrice a Guelfo Civinini, il popolarissimo giornalista e scrittore: lettera che genererà un'amicizia pluriennale, feconda di nuove conoscenze, di commissioni e di entrate preziose. Al professor Coppola, che la conosce e la stima, può chiedere nel modo più diretto, e ne avrà risposta generosa. E non sappiamo per quali altre vie entra in contatto con l'industriale Adriano Olivetti, illuminato e filantropo, che la beneficerà da par suo.
Eppoi, la ragazza Elsa Morante è una ragazza assai bella e seducente, minuta, con una selva di capelli neri dai boccoli qua e là precocemente imbiancati e i minuscoli piedini; e se il suo grande amore di questi anni (ma di sempre!), Riccardo il Bello (*Beautiful*, come lo chiamano le due amiche), il gentiluomo inglese protervo e irruento che matura per lei un drammatico *amour fou* idoleggiando ogni singola fattezza del suo corpo, la accusa nei suoi furori ariosteschi dei più turpi tradimenti, ivi compreso mercenari, non si può negargli ogni credito. Nell'implacabile *guerra d'indipendenza* condotta da Elsa, la seduzione, la più perfida e insinuante delle armi consona, del resto, al grumo irriducibile di lascivia e vanità sfarzose intrinseche alla

sua indole – blandite dall'incauto vagheggino – non meritava di esser lasciata da parte.

Nella sua fanatica *lotta* la ragazza Elsa è venuta facendosi *onnivora* di tutto ciò che la nutrisca e la fortifichi, *ripetizioni*, redazioni prezzolate di tesi, «collaborazioni». Ma è un fatto che mentre i primi di questi nutrienti poco a poco si esauriscono, il terzo germina, fruttifica e si espande: tanto da fare della ragazza qualche cosa come un'esperta di edizioni e di redazioni, prodiga di consigli e di indicazioni alla sua più timida e ritrosa «amica di penna». Anche quest'ultimo seguita comunque ad essere visto come un *mezzo* di sostentamento e di tonificazione agonistica, poco più. Elsa si sa bensì «brava», quanto a questo: gliene danno conferma le prove scolastiche e, più, il pungolo applicatogli precocemente in famiglia dalla madre, un sapiente dosaggio di lusinga e di spietata emulazione. E si compiace certo, anche, di questo suo *savoir-faire* artigiano, sostanzialmente composto di sapienza affabulatoria e di pletorica fantasia; né per molto tempo si avventura oltre, tanto che tarda insolitamente a lungo a distaccarsi dal *genere*, così congeniale a questi suoi talenti, della «letteratura per l'infanzia».

Ma Elsa è giovane, è bella, è ragazza: e quell'*idea* le si rappresenta per allora nella forma benignamente giustapposta delle *due* «cose vere», il lavoro *e* l'amore. Fintantoché ella vorrà continuare a figurarsi il primo come mezzo al conseguimento di un'esistenza, certo «indipendente», ma al più non grama e non squallida, non *volgare* – e non, come sarà poi nella sua vita, quale un'ordinazione sacra che impone dedizione – i due termini del binomio non dovranno mostrarlesi incompatibili, com'è di una fanciulla di belle speranze. *L'amore*, si può attenderlo «senza fretta né smanie», ché «manterrà le sue promesse».
Ma ecco che esso le si presenta – a Elsa ventiduenne – sotto le spoglie di un giovane inglese di rara bellezza e fiero ardore, un irruente, violento e fanciullesco Romeo scespiriano, Riccardo – RTM –, «il maestro dell'ineffabile» (e del nefando!). Le sue lettere sono vergate col fuoco. «Ineffabile» egli è per noi perché tanto poco arriviamo a saperne, perché mute ci si son fatte le risposte di Elsa a lui e perché per sempre, su di lui, ella si imporrà il silenzio, che non rompono le poche criptiche evocazioni e invocazioni sparse sulle sue carte, quasi sacrali. Un'estrema, quasi «postuma», sua lettera per lui (che non sappiamo poi se gli fu spedita), quand'ella poté credere soffocate le ultime braci, è ancora soffusa di una tenerezza e di una nostalgia, di una desolazione struggenti. E pur quand'ella, parcamente, ne scrive a Luisa, par quasi volere ripararlo e proteggerlo; e nulla, a non saperne di più, fa un così vivo e

enigmatico contrasto come l'ardore e il furore *assassino* di lui – non alieno dalla violenza *fisica* – e l'indulgenza e la *cura* inconcusse di Elsa.
«Ineffabile». Se c'è un carteggio in questo epistolario (vogliamo chiamare così anche quelli rimasti «zoppi», unilaterali) da cui si ricava l'impressione che il *non detto* superi di gran lunga il *detto*, è questo «tra» Elsa e Riccardo. Se nell'imminenza della guerra che oppone i loro paesi ella lo lascia partire senza un rimpianto, fedele all'*idea* che è venuta ormai sviluppando tutte le sue crudeli e mostruose implicazioni, è pur vero che per due volte ella lo ricerca ormai perduto, pur sapendo di riaprire spietatamente in lui la ferita mai rimarginata. Ma cosa sappiamo della ferita che si è aperta *in lei*, il bel «binomio» distrutto, la sua vagheggiata *kalokagathia* sanguinosamente autoamputata? Si leggano le lettere di R. e ci si risponda: se l'amore fu supremo nella vita di Elsa, da chi mai poté più, nella vita, sentirsi amata *così*? Nell'ancora remoto 1962, in preda ai suoi lugubri furori autodistruttivi per la tragica morte del suo *ultimo giovinetto*, Elsa annuncia a uno sbigottito Moravia – che tenta saviamente di dissuaderla – che pianterà tutto per andarsene *in Inghilterra*: non lo farà, e di tale annunciata risoluzione noi siamo ancora qui con Moravia a chiederci perplessi il perché.

La seconda metà degli anni '30 si popola, per la ragazza Elsa, di foschi presagi. È la prima delle tante *notti della passione* che il suo «destino» le sta preparando. Le sue confidenze all'amica di penna Luisa, che l'avevamo vista – lei di cinque anni minore – prendere per mano e guidare, in ogni suo timido passo nel mondo, con giovanile, gaia baldanza – si fanno allusive e reticenti; Elsa sente che le spalle gracili di lei non possono più sostenerla e si arma per la solitudine, mettendola a sua volta in guardia. Dall'ultima spiaggia del 1940 il ritrovato e fatuo R. le ricorda, come a esentarsi dalle proprie responsabilità, *quella* <u>*disgrazia*</u> (sottolineato), <u>*la disgrazia*</u> (doppiamente sottolineato) «*di anno 1935*»; infelicissimo oltre ogni dire sarà il misterioso viaggio a Vienna e in Ungheria della primavera del '37, da cui Elsa torna *malata*; e l'informatissimo perché sospettosissimo R. afferma di sapere *dove* ella sia malata. Viene da pensare che si apra fra queste due date, 1935 e 1940, quell'abisso che inghiottirà per sempre la vita di Elsa, strappandola al *limbo* per darla alle sue piccole e grandi felicità *terrene* – nel suo esilio dalla grazia. Non è forse a caso che proprio in questi anni la religiosità primigenia della fanciulla, fin lì confidata a dei benigni idoli di legno, varca la soglia delle chiese barocche e si confida nelle mani dei pii parroci e dei sapienti prelati. E non è forse a caso che in questo stesso torno di tempo che Elsa, esule dal limbo (o valhalla!), s'imbatte nel primo *umano* – come lei esule e come lei forse, seppur diversamente, infelice – predestinato a condividere e a contendere con lei tutta una vita di pena e di gioie terreni.

Gli esordi di questo sodalizio sono per Elsa gravidi di conflitto, di ambasce, di umiliazione. Moravia ne subisce la congrua parte, ché lei non è tale, anche presa in pugno, da non far sentire il suo pungiglione. Ma non c'è dubbio che sia lui, in questi primi tempi, ad avervi la *haute main*: *lui* ha il denaro per le sue partenze e assenze «di protesta», nonché per accreditarsi le liberalità che le elargisce; *lui* ha «le relazioni» – ivi comprese femminili – prodighe, all'occorrenza, di solidarietà e consolazione; *lui* ha lo *status*, tanto sociale che letterario, che a lei fa dolorosamente difetto. Elsa è ridotta, certi momenti, a smaniare di abiezione e di gelosia.
Ma sa, da subito, che si sta offrendo un noviziato impagabile; che verrà il suo tempo. In questo sentimento trova quiete, e gratitudine, e perdono: che anche è amore. I suoi talenti creativi sono integri fin da prima, e integri supereranno la prova: ma è in virtù del contrastato sodalizio con Moravia – una sorta di perigliosa *lotta con l'angelo* – che essi possono passare attraverso gli angusti ma obbligati crivelli del Gusto, del confronto con la Tendenza, della conquista della Complicità. La sua arte non acquista in statura, ma sì in *status*; non diviene *più arte*, ma più – per così dire – *artistically correct*. Nulla deve insomma, artisticamente, Elsa Morante ad Alberto Moravia: ma il *brand*-Elsa-Morante probabilmente sì...

Ma non è solo questo. Al filo delle sue lettere a Luisa, che ci assistono provvidenzialmente per tutto questo periodo, possiamo osservare la sua prodigiosa metamorfosi completarsi. Alla sua *sensiblerie* pittorica nativa va soprassedendo, tramite un lento processo autoeducativo che culminerà negli anni '50 e '60, una sorta di esperto patronato onorifico delle arti tutte; al dono della scrittura ecco che si coniuga, per sapienti alchimie endocrine, un sofisticato *flair* letterario; in concomitanza, Elsa viene ampliando e selezionando al tempo stesso il suo *milieu*, ripudiando le antiche compromissioni strapaesane per una nuova verginità metropolitana...
E anche rispetto ai vecchi affetti sopravviene inevitabilmente del *recul*: l'arte certosina, calligrafica di Luisa, di cui già era stata un'entusiasta incondizionata, comincia ad apparirle umbratile e manierata; la sua vita immobile e appartata la spazientisce, e la irritano ormai i suoi patetici surrogati di vissuto amoroso. In un caso, arriva a concedersi l'ingenuo snobismo di negar credito a un poeta *che non conosce*, e di sospettarlo di «crepuscolarismo» stantio, solo perché Luisa glielo ha raccomandato.
Fa capolino infine, nuovissimo parto, il primo tenero embrione di una «consapevolezza politica» e sociale. Elsa si riscuote e prende coscienza del fatto che ha vissuto e vive in un'Italia fascista, parte integrante di un mondo su cui incombe

una tragedia epocale. Nessuno era stato meno fascista di Elsa giovinetta. Nemmeno una delle virtù fasciste, la Gerarchia, la Marzialità, la Romanità, il Modernismo e futurismo, la Maschia baldanza, l'amor mortis, trovava albergo nel suo radicale a-fascismo, molto meno che nel pavido o men pavido frondismo *anti*fascista che viene scoprendo nei suoi nuovi entourage. Ma proprio questo è uno degli adornamenti che trova alla società che fa corona all'Uomo del suo *esilio*, e che forse potrà propiziarle le sue grazie: ella non fa dunque fatica ad assimilarlo con leggiadra naturalezza.
Quanto alle fievoli, evanescenti presenze degli abitatori del limbo da poco disertato, «Elsa è fedele alle sue amicizie»: fino a un certo segno. Quando, *dopo oltre vent'anni di dimentico vicendevole silenzio*, viene convocata dalla sorella di Luisa al soccorso di lei – che versa ora in miseria –, vi sovviene generosamente, al tempo stesso che denuncia alla sorella, con cruda lucidità, i *limiti* immedicabili della sua fida amica di penna... E quando, *dopo dieci anni di obliosa lontananza*, il suo vecchio mentore Civinini si fa timidamente vivo per congratularla del Premio, lei non gli nega, cavallerescamente, l'onore delle armi – e ristabilisce un dignitoso silenzio... A chi le scrive della morte, nel '51, della benefattrice patrizia della sua infanzia, manifesta il proprio cordoglio – ma le contesta orgogliosamente che questa potesse mai aver presagito «il destino» che la aspettava.
Il fatto è che, inebriata da questa propria rapinosa metamorfosi e dalle sue trionfali Conquiste, pare a Elsa, per intervalli più e più frequenti, gustare di certa nuova, inopinata Felicità Terrestre, e l'Uomo con lei esserne pegno – *se non fosse, tuttavia, per la presenza dell'Uomo...*
Ma nelle sue lettere capresi a Vigolo, mentre scrive, nella sua camera librata nell'aria odorosa – nelle grazie di Moravia – Moravia assente – all'Amico Poeta la sua più alta – fino a quel momento – testimonianza poetica, la giovane Elsa *sa* di star gustando forse irripetibilmente il frutto edenico squisito.
*La stanza di Elsa*, intanto, si libra in volo sull'isola, verso ignoti lidi.

## 2. *Elsa e l'Uomo*

Era questa *l'idea*? Scavalcate le rovine della guerra, condottisi all'altare, Elsa e l'Uomo fanno *ménage*.
Capri è sempre la stessa, appena un po' *négligé*, la si è *saltata* forse un anno; Roma fa più male a vedersi, si fatica a radunare l'entourage, del resto indenne. Si è magri, vige la penuria.
L'età di donna fra i trenta e i quaranta è fatta d'ordinario di bagliori meridiani e vaste ombre, non conosce alba né tramonto ma un lungo interminabile meriggio ove la vita,

a obbedirla, nel suo mezzo si dà tregua. Elsa donna rimanda di questi bagliori: di seduzione anzitutto, ché il suo naturale pare volerle conservare ancora a lungo beltà e vanità; di freschi appetiti terrestri; di simpatie e sollecitudini amicali scambiate fra la cerchia dei suoi eletti, i poeti romani, gli einaudiani, la bella favorita parigina e i suoi devoti; eppoi della corrusca Gloria, che per due volte la bacia – ebbra vergine violata. Ma anche l'ombra s'avanza – fonda precoce *astrusa*.
Ché Elsa forse non riconosce, ma sa di aver annegato nell'oblio – là fra forre ciociare, promiscuità burine e afrori animali – quell'estrema possibilità che aveva albeggiato in lei, al limitare della prima età, d'indovinare un passaggio fra il *limbo* e *l'eliso*, mai più poi proponibile; e di riconoscere lì dentro il proprio volto, e in questo il volto dell'Uomo – anche lui per sua virtù riscattato.

Ora i Coniugi, nell'angusto quartierino borghese di v. Sgambati, si volgono le spalle, fissi alle rispettive *idee*. L'Uomo non ha messo gran tempo a rabberciare l'antica trama, qua e là lacerata dagli Eventi Mondiali, e a riprenderla con la propria paziente, nevrotica, laboriosa, precisa spola.
Ma cosa ferve alle sue spalle l'Uomo non sa, e ben pochi sanno, diversissimi tra loro, connessi a Elsa da sotterranee sinestesie: il Critico G.D. forse, chissà lo scrittore A.S... Elsa però lo dice! «Cinta di finzione», agucchia con la mano «vanesia» la gran tela, che al suo tocco si dissolve in fumo. Sortilegio! Da un tale eroico sforzo megalomane nulla di simile a lei sarà per sortire, nulla di umanamente presagibile. L'idea si svela o l'idea si traveste, o si tramuta e si perverte?
Ancora Elsa attende a officiare il sortilegio, e già il patto con l'Uomo viene clamorosamente, scandalosamente denunciato come fasullo e inefficace, come scaduto, la fragilità e dipendenza umane di lui impietosamente esposte. Il riscatto della fanciulla *d'antan* dalla sua antica autoimposta soggezione vorrà essere scontato nel tempo – a lungo e dolorosamente – e non la risarcirà definitivamente che col distacco. E intatto la trappola che i Coniugi si sono tesi reciprocamente, messa a nudo da Elsa, li rinserra, sotto il Tetto Coniugale.
Il tormento e l'insofferenza della presenza dell'altro si accrescono in proporzione al crescere dell'Agiatezza (altro antico mascheramento dell'*idea*), che moltiplica i Tetti – l'Oca, via Archimede, il Babuino – e divarica i luoghi – Capri per loro sempre più accusatrice, e Ravello, Ischia, Positano nonché, all'antipode, le solitudini di Sils Maria e delle valli alpine. Invano, la loro estraniazione li insegue.
Beffarda e amara, ella lo osserva correre puerile fra le fontane dell'amore e del disamore – dibattersi e patire d'amore quando lei si allontana, come di disamore ai suoi ritorni. Le lettere si moltiplicano negli allontanamenti, ma lui, appagatosene, dimentica aperte quelle di lei sui tavoli degli alberghi – e lei schernisce le goffe

propiziazioni d'amore di lui smarrito come i resoconti incolori dei suoi viaggi, e giunge sprezzante a non aprirne le lettere, o a non ritirarle alla posta. Anche *pubblicamente*, presto, Elsa non avrà ormai ritegno a schernirsi di lui.
Ma che fare? La trappola è ormai scattata, per tutti e due. L'Uomo non sa sottrarsi all'inscampabile, suprema accusa di non averla amata; né sa formulare l'unica difesa possibile, l'aver lei voluto prendersi il suo disamore.

A questo dunque si è ridotta, quale che essa fosse, l'*idea*; il bel binomio adolescenziale, «il lavoro e l'amore», mostra la sua cruda, irriducibile contradizione. Nel piatto *décor* routinario del *tempo di pace* ripristinato si profilano inequivocabili le rovine del sogno sognato da Elsa, l'amore al tempo del connubio: anche se il Tetto Con. continuerà a coprirle ancora per lunghi anni. La natura reclama i suoi diritti, e la giovinezza riserva ancora all'ancor giovane Elsa, che ha precocemente preso a nutrire in sé lo spettro della vecchiaia, una generosa provvista. È lei, la giovinezza (perenne amare i sensi e non pentirsi) che le consente, in virtù di clausole e codicilli applicati dalla Strana Coppia al loro decadente sodalizio, di viaggiare ancora talvolta *insieme* (quando non – sempre più sovente – in conto proprio) gli orienti  i tropici o le indie, di comparire insieme in Società nonché – astrusissimo fra gli adempimenti uxori – di assistersi l'un l'altro (nei fatti, il più equanime Uomo la giovane-vecchia fanciulla) negli incerti esperimenti amorosi «eteronomi».

Ma fortunatamente la giovinezza perdona, o piuttosto propone altri, più ariosi e più respirabili, campi di azione. In questo tempo Elsa (A. è stato probabilmente sempre fanciullo, mai però *giovane*) dà ancora prova di un generoso, vitale dispendio di energie, e non solo di quelle preziose, e cedute a carissimo prezzo, della fabbrica dell'Opera.
Con gli intermezzi dei gran galà dei premi, sperperi fastosi (due in dieci anni), come in nessun altro della sua vita c'è in questo tempo pubblica elargizione di sé su giornali e riviste – perfino alla Radio –, e per diverse cause e occasioni (nulla, s'intende, in confronto al Coniuge!); arriva perfino, lei da sempre a-fascista a-politica, a «fiancheggiare», per esuberanza, *l'engagement* in voga, nonché a menare vanto d'incredulità; ma soprattutto viene tessendo, emancipata ormai dall'Uomo, un ordito di rapporti congeniali caldamente amicali – di quella prodigiosa sostanza succedanea che la giovinezza dispensa in sovrappiù all'*amore* : i «torinesi», il giovane galante *romancero* I.C., la «compagna» e gelosa adoratrice N.G. ; e, a Roma o altrove, il poeta egotista nottivago, e il Critico diletto, e lontano – suo vanto e massimo adornamento amicale –, il balzano Gran Poeta... Voltata ormai irrevocabilmente la pagina dei virginali crepuscoli lucchesi, anche su altre donne si

china, *ex abundantia cordis*, lei uscita vittoriosamente *dal suo sesso* – ma che detengono, comechessia, le chiavi *dell'altro*!: e si fa così impareggiabile segretaria galante della Sposa del Critico, come sororale consolatrice degli affanni della Figlia del Poeta.

Tutt'altro, però, è il rapporto con la seconda e maggiore L.F. della sua vita, la *foemina triumphans* parigina. Qui Elsa tocca con mano un modello altro rispetto a quello cui ha irreparabilmente confidato il suo destino, e che pensa come più fortunato e felice: una donna «libera», di più, signora di uomini, sensualmente paga – una sorte che per sé sente preclusa. Anche qui ella dispiega le arti incantatrici della *captatio benevolentiae* fino a sconfinare scopertamente nella *flatterie*, la panoplia dell'amor cortese è messa in campo: ma qui a sostenere l'assalto d'amore non c'è, dissimulato oltre le linee, alcun uomo, c'è lei, la Donna. Elsa sa bene di non essere l'amica, ma l'amante, come ogni amante terrestre idolatra, gelosa e invida: e ancora una volta sarà l'altro ad avere su di lei – tanto più ricca di filtri e sortilegi – la *haute main*!

Da questo discrimine cominciano a dileguare alla vista i fulgori, pur vividi e persistenti, della generosa terrestre Giovinezza; e già si scopre il vasto versante in ombra del prossimo predestinato itinerario. Ne saranno inghiottite, com'è comunemente il caso per artisti e poeti – «felici pochi» –, anche le fertili stagioni creative, solo per noialtri compiutamente luminose; ma innanzitutto le sterili fasi che ineluttabilmente succedono loro. Nell'indomani di ogni creazione maggiore di Elsa compaiono le tracce – *anche* nelle lettere – di funeste *depressioni post partum*. Ma con più netta evidenza nella convalescenza che segue la conclusione della sua prima, eroica grande opera – quei quattro anni di «*studio* matto e disperatissimo»...
La giovane-vecchia fanciulla si è inflitta una ferita nel profondo e, come accade, prende in odio la propria vittima, e si procura nuove ragioni di odio: la camuffa in lunatica, ossessa, iniqua. Sotto il suo urto vacilla per primo il malfondato Coniugio, dentro cui annaspa l'Uomo-bambino: non è che per effimere, fatue resipiscenze che gli si insuffla vita residua, e nuova insofferenza ad essa.
Simili mali non ammettono che lenimenti terrestri, ma i frutti elisii sono ormai proscritti. Elsa ne insegue le ingannevoli tracce accecata e erratica: ora nel suo passato già sepolto, con l'effetto – perverso e preveduto – di rattizzare nell'antico e poco maturato Romeo, ignaro, una scia di fuoco e fiamme che non sappiamo dove e quando sarà andata ad estinguersi; ora forgiandosi un nuovo simulacro dell'Uomo con la materia più ostica e refrattaria che la natura gli offra. In figura del Grande Artista, stavolta: che per lei non pare rianimarsi che quand'ella gli accudisce,

pronuba, *le sue proprie* creature; né commuoversi che quando lei gli rammenta *il suo proprio*, favoleggiato passato...

Finché questi dissennati erramenti la portano ad avvistare, alfine, il solo approdo a lei ormai apprestato. Non già l'*idea*, fattasi imperscrutabile, ma il segno del cammino prescrittole – quand'anche il riconoscimento che quell'*idea* e questo *segno* debbano essere una sola ed unica cosa possa non essere che estremo, e continuare a sottrarlesi all'infinito. Dopo esser giunta sul punto di abiurare la Croce, Elsa la riabbraccia con entusiasmo, da cui germoglierà l'isola di Arturo: insieme con la consapevolezza, ormai, che fuori del limbo non v'è eliso.

## 3. *Una* candida senectus

Ogni esistenza umana offre nel suo corso almeno un'occasione di rigenerazione. Le varie chiese la figurano nei loro percorsi sacramentali; ma già l'«uomo primigenio» dell'età aurea ne riceve l'offerta, per virtù di semplici determinismi fisiologici, sopraggiungendolo la *candida senectus.* Guai a tutti che fummo esiliati dal limbo, ma guai a chi respinge protervo la pur tarda, gratuita assoluzione!

La giovane-vecchia Elsa (quaranta...enne per l'anagrafe) evoca il promesso riscatto con suoi filtri ambigui e ingannevoli: ne pagherà il prezzo di sangue.
Altra era la via prescritta, che Elsa – già inflittasi la ferita insanabile – viene tuttavia riconoscendo, e percorre da tardiva penitente: sciogliere infine il patto equivoco con l'Uomo, accettando di offenderlo nella sua debole carne; ma questa redenzione portare poi non altrimenti da una vedovanza, cosparsa i capelli di cenere, il corpo vivo immummiato.
Questo contrastato e contradittorio processo di rigenerazione, cui la riluttante E.M. deve infine sottomettersi, finisce per produrre, al posto della giovane-vecchia Elsa, una vecchia Elsa giovane, il suo opposto speculare. La *felix matura aetas*, che avrebbe dovuto spettare agli anni'50, viene differita ai '60; e che avrebbe dovuto convivere, avventuratamente, con gli estremi splendori del corpo e tumulti dei sensi, viene invece ad abitare una precoce vecchiezza indotta. E tuttavia darà la sua sofferta fruttificazione.
Mai il rapporto fra lei e l'Uomo sarà stato così autentico e riguardoso della rispettiva umanità, e alla fine così tenero (pur nei furori intermittenti, mai prima tanto fieri e degni da parte di lui) come *dopo la fine* del rapporto. Il giovinetto illecitamente amato, perito nel sacrificio cruento, si perpetuerà in una stirpe di ragazzini inviolata:

tanto procede la rigenerazione che nel volgere di un lustro Elsa avrà sostituito al suo fianco la generazione dei padri con quella dei figli.

Non sappiamo per quanto intervallo e con quale evidenza, Elsa, autoindagata per turpe incesto, sa, dolorosamente, quale prezzo minimo dovrebbe esigere da sé, l'automutilazione del silenzio. Ma l'*idea* antica non può essere messa a tacere per sempre, che le pare identificarsi ormai col suo *destino*. Edipo, accecatosi, ritrova in sé il dono della veggenza. Ed ecco che nuovi germogli prendono a rampollare dal tronco mutilato, freschi, acerbi, che chi non ne conosce il gusto in Elsa può prendere per aspri e aciduli, inassimilabili. Il cantore di isole e sortilegi va ora vaticinando sulla Bomba! sulla Salvazione del Mondo! sulla Rivoluzione! sulla Storia!
È quest'Elsa pomeridiana dimidiata, che si trascina dietro il suo anatema sempre più lontano dalla pomposa intellighenzia e verso un agognato romitaggio, che, per un'equivoca irresistibile mimesi, suscita a gara seguaci fra gli incompiuti, i segnati, gli infetti, finendo per fare il suo ingresso in Gerusalemme – dubbioso recalcitrante messia – fra una turba osannante fatta infida e minacciosa dal suo numero.
E tuttavia son questi gli anni irripetibili della sua tardiva, turgida maturità, che spreme i suoi mieli copiosi sulla scia a cui si abbeverano i pochi fedeli amici attardati, il delicato ombroso poeta italoangloargentino, il passionale romantico rivoluzionario compositore italotedesco...; gli anni in cui, fatta sterile dall'uccisione del suo ragazzo, porge le sue innumeri mammelle a bastardi e randagi, laurea poeti, sostenta musicisti e commedianti; in cui, per sovrabbondanza di sé, si effonde provvida su terre nessuna delle quali a lei ormai più straniera: il cinema, la musica afroamericana, il teatro emarginato... Gli anni dell'orfanità e del ribadito nubilato sono anche gli anni della munificenza magnifica, dell'espansione di sé più grande; in cui la babuška feconda sparge i suoi doni.

Ma la variopinta babuška imbozzolata è ancor sempre sirena, e la turba la incalza. *Ex abundantia cordis,* Elsa torna a farsi *politica*. La sua breve stagione *engagée* e militante, se mai c'è stata, è morta e sepolta. Elsa orfana non solo – da sempre – di padre e di madre, ma di amante e di figlio, si professa ormai *anarchica*. Accorre alle cause individuali, di *persone* singole e sole: l'intellettuale carcerato, sotto mentita accusa, per *colpa* di sesso, i teatranti del Living inconfessatamente perseguitati per colpa politica... Davanti a suoi occhi continua però a balenare una morgana, che la chiama al pagamento del suo debito. Non si può far colpa a Elsa se a un momento, sedotta da questa mirabile parvenza che si moltiplica, si traveste e si rifrange sotto il suo sguardo, ne scambia i simulacri, *en masse*, per salvatori del mondo, e affronta l'ordalia di erigere per loro un monumento al tempo stesso espiatorio e propiziatorio,

il più arduo e ardimentoso mai eseguito. E si può ben comprenderla e perdonarla se, completata l'opera, «sospira» ripensando a quanto la sua vita fosse stata, prima, «semplice»...

Dopo ogni fatica di scrittura, Elsa va dicendo – e pensando – che sarà di sicuro l'ultima. Non c'è motivo di pensare che anche dopo questa, e con qualche maggior motivo, non abbia dovuto sperimentare quel sentimento di violenta ripulsa, quella puerperale *depressione* che le erano ben noti. Durante e dopo la temeraria impresa, i *rapporti umani* – anche con la recente giovane, devota e entusiasta *leva* che ha chiamato a sua nuova scorta – sono sottoposti a tensioni di cui serberanno dolente traccia. Ma, a riprova della natura effusiva di questa sua suprema maturità, la trama amicale si mostra capace ora – a differenza di quanto avverrà nella cupa età ulteriore – di ricomporsi, le fratture di saldarsi festevolmente (ad eccezione tuttavia di una, che denuncia spietatamente la sua natura *antica* agli occhi di Elsa, col pur ancor *giovane* – e già appassionatamente amato – poeta e artista rinomato P.P.P....). L'inopinata convalescenza, o prodigiosa pausa di remissione della *malattia mortale*, dispensano ancora all'antica fanciulla i loro rari doni: stupori esotici indii, inopinate e troppo a lungo procrastinate agnizioni con gli amici *di una vita*, alla vietata Corsica della già idoleggiata L.F. – o al riparato Galles del sensitivo, fedele poeta e musicista P.H. – nonché, come dentro e fuori della fatica del *mestiere*, l'imprevedibile, incantato incontro con l'Angelico...

Eppure, la *baba* infagottata nel suo panno sgargiante, il capo canuto celato dal fazzolettone contadino, non ingannerà la sorte che la attende, esigendo da lei un'altra prova. Elsa sa di non aver finito di pagarle il suo tributo, di dover ancora raggiungere la prossima *stazione* della passione, e il suo cammino è stabilito. Sognato il sogno della Rivoluzione che doveva liberarla dal tempo, non ha che da rimettersi al passo implacabile della Storia. Sulla soglia dei sessanta, dimessi gli inutili travestimenti, raccolto il filo del suo doloroso destino, si apprende a celebrare il rito usato. Sarà il suo ultimo, il successivo è parodia. Gerusalemme le apre le porte, ode già gli osanna della folla, e fra essi – che sente e non sente – il crucifige.

## 4. *I clamori della folla non si addicono ai profeti*

I clamori della folla non si addicono ai profeti.
Ritrattasi ormai nel suo eremo metropolitano, sepolta nei variopinti panneggiamenti popolani, la piccola babuška non-più-vecchia-né-giovane s'induce a lanciare la sua

réclame sensazionale, a rendersi per l'ultima volta ostentatamente, pubblicamente seduttiva. L'adescamento è accorto, la promozione popolare, l'acquisto nientedimenoché la Grande Scrittrice *in persona*: che importa sapere al Pubblico quali urgenze o necessità indicibili stanno dietro alla grande *braderie*?
*Darsi* è il bisogno estremo del mistico e della meretrice, entrambi *schiavi d'amore*. Sciami, poi turbe salgono al suo eremo, ornatosi di insegne salvifiche; lei le amministra attenta, nessuno se ne riparte senza il suo responso, almeno la Sua visione fugace. Il *mondo* può apparirle, un momento, grande e benigno, ricettivo e responsivo; Elsa ri-verginata risogna il sogno dell'Uomo, sotto la specie dell'*umanità*.

Senonché la moltitudine è per sua natura *equivoca*, l'ipertrofia deforme, il clamore dissonante. Così il volto dell'*umanità* non tarda a tradire il ghigno, la lusinga l'inganno, e nel concerto prendono a udirsi strida che lei si avvede di non più *orchestrare*. La turba che vagheggiava di guidare ha preso la guida, e i più inetti e informi le si aggrappano alle vesti minacciando di tirarla a terra.
Il clamore non si è ancora acquetato che dalla folla stessa dei suoi *seguaci* le paiono uscire in caccia di sangue i sicari!

La ripulsa e il rigetto puerperali saranno questa volta definitivi, senza possibilità di riscatto.
Per entro la calca seguono il profeta sviato, difendendonelo coi loro corpi vivi, i discepoli più mansueti e devoti, gli innamorati. Molti, schifando la *massa* se ne allontanano. Per la terza volta nella sua vita, la corte intorno a lei si rigenera: mai prima era stata così eterogenea e inerme. Ché Elsa procede ormai verso province sempre più aride e sterili, promessa a un compimento sacrificale. Una esatta pulsione animale la spinge a cercare il distacco e a percorrere da sola quanto le resta del cammino della sua passione, tanto meno si vuole intorno «discepoli»; i vascelli ardono uno dopo l'altro alle sue spalle, lasciando indietro tra i fumi – mentre l'onorato club degli *immortels* ha già preso il largo – primariamente i devoti *ragazzini*, i «chiamati» di appena due lustri prima. È così «rottura» col giovane poeta maledetto, geloso e invidioso; ma anche col generoso e esuberante teatrante, del cerchio dei più devoti; col ragazzino-studioso, ligio e ombroso; ma anche coi giovani intelligenti neo-critici, entusiasti e simpatetici. In questa drammatica diaspora c'è chi si risente nel suo amor proprio e nella sua fede tradita, e bestemmia l'idolo; chi, inconsapevole, ha da essere esplicitamente allontanato; e chi *capisce* e prende una *rispettosa* distanza, per la necessità ambivalente, di cui Elsa per arcani l'avvisa, di lasciare il morbo conclamarsi e di scamparne il contagio. Fra questi, ultimo, intende e

ottempera *l'amico* del cuore – quello *per sempre* – angosciosamente percependo, entrambi, la necessità e insieme il segno estremo di questo distacco.

Ché c'è ineluttabilmente, uguale e opposta alla irresistibile pulsione estraniatrice di annientamento, un bisogno – vitale questo e conservativo – di ricongiungimento, che si presenta, ormai, come proclamata richiesta di soccorso e di accudimento.
È questo un bisogno comune e atavico che Elsa non ha mai smesso di denunciare, perlopiù inascoltata e travisata per certi suoi segnali nativi, sospettati incongrui; ma che il suo corpo continua nondimeno a proclamare con la sua fragilità e minutezza, con certe sempre aborrite amabili sgraziataggini dei suoi tratti – insomma con tutti gli stigmi dell'esser donna –, con i suoi occhi sempre più offuscati. Ma ora urla impudentemente la sua umana incompiutezza invalidandosi, e poi evanescendo *perinde ac cadaver,* e poi disseminando le sue tracce flebilmente allettatrici fino sulle soglie dell'ultima funesta tana uterina.
Né ammetterà, nel suo ultimo corteggio, gli antichi compagni di viaggio dei giorni *forti*, riunendo intorno a sé nuove figure accuditrici. Allontanata la morgana dei *ragazzini*, si fanno avanti, ormai benaccetti, i reietti di tutta una vita: quelli già tenutisi lontani per loro intrinseca umiltà e timidità, il tenero operaio napoletano forte agli insulti del mondo, la spregiata domestica glorificata in *pia donna*…; e insieme i banditi o da sempre tenuti lontani da Elsa per colpa di nascita, la sorella di sangue o, da più lontano, quanti le sono stati caritatevoli compagni di cammino verso l'aborrita vecchiaia; figura incongrua, ma nuova, di accuditore, la intrattiene con le sue fole l'«onesto buffone», antico rivoluzionario A.S. Degli altri, anche l'amico *per sempre*, che l'ha seguita fino agli estremi limiti, è dissuaso alla fine dai suoi inequivocabili segnali apotropaici: che Elsa, dilacerata dalla propria impietosa opera finale di selezione, troppo tardi richiamerà col suo richiamo animale più selvaggio e straziante.

È *dentro* questa specie di crudele e prolungata agonia – per quanto ciò possa apparire *sovrumano* – che Elsa si sottomette, obbediente, assidua, per il tempo interminabile di cinque anni, a un'altra e ultima fatica, ma necessaria, automatica e vitale quanto il battito del cuore o la cadenza del respiro. Sarà la sua opera più *vera* nel senso che altra in suo luogo non avrebbe potuto essercene, né che altra sarebbe possibile immaginare dopo di essa. Non è per caso che, come la precedente fatica aveva segnato lo zenit dell'estroversione verso gli altri – verso i lettori –, questa ne segna il nadir.
Si può immaginare che nelle nostre ultime fasi ci crolli d'un tratto di dosso ogni alibi e maschera, senza più ragion d'essere; e che la nostra vita possa perfino mostrarcisi

*rovesciata*; e che parole da sempre respinte, rimosse e dimenticate tornino improvvisamente a emergere, facendocisi intendere con una strana chiarezza: «ho avuto sempre l'impressione di essere stata per te come un padre» – «è in questo eterno rapporto tra la madre e il fanciullo che devi cercarti – dalla parte della madre» – «anche una scrittrice riconosciuta al massimo può non avere scritto il suo libro – affermato la sua identità»…

oblio 47 XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Giuliana Zagra

# Il lungo viaggio di Manuele attraverso le carte manoscritte dell'Archivio Morante

Il presente scritto ha l'obiettivo di tracciare un possibile percorso di sedimentazione che nell'arco di venti anni porta alla stesura di *Aracoeli* e in particolare alla costruzione del suo protagonista, Manuele. L'analisi svolta sulle carte dell'Archivio Morante prende avvio dal manoscritto del romanzo incompiuto *Senza i conforti della religione* iniziato nel 1958, in cui già sono presenti alcune tracce riconducibili ai personaggi di *Aracoeli.* Gli appunti per un romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *Superman* (1975) mostrano il lavoro intorno ad un personaggio che condivide con Manuele molti aspetti. L'esame delle carte della prima versione di *Aracoeli* fa retrodatare l'inizio del progetto già al settembre del 1975 e mette in evidenza come la tragica morte di Pasolini determini una sospensione e un ripensamento e si inserisca come uno spartiacque tra la prima e la seconda e definitiva stesura (1977). La poesia *A PPP in nessun posto* rimasta inedita fino a pochi anni fa e scritta da Morante dopo la morte del poeta può considerarsi un documento centrale per la comprensione dello sviluppo genetico di *Aracoeli* nella sua forma definitiva.

*This paper traces a path of sedimentation that over twenty years leads to the drafting of* Aracoeli *and, in particular, to the construction of its protagonist, Manuele. The examination of the papers contained in the Morante Archives begins with the manuscript of the unfinished novel* Senza i conforti della religione *begun in 1958. My research shows how some of* Senza i conforti della religione*'s characters will develop into those of Aracoeli. The notes for a novel carrying the tentative title Superman (1975) show the work around a character who shares many aspects with Manuele. An examination of the papers of* Aracoeli*'s first version backdates the beginning of the project to September 1975 and highlights how Pasolini's tragic death determines a suspension and a rethinking. This event can be considered as a watershed between the first and second (and final) draft (1977). Written by Morante after Pasolini's death the poem* A PPP in nessun posto *remained unpublished until a few years ago; it constitutes a key document to the understanding of the genesis and the development of* Aracoeli *into its definitive form.*

Seguendo i percorsi all'interno dei manoscritti dei romanzi di Morante alla ricerca dei processi che li hanno generati, si ha spesso l'impressione che i personaggi arrivino come delle epifanie, delle creature che vengono da lontano e prendono forma da loro stessi per una intrinseca necessità che travalica la volontà dell'autrice. A volte, come accade per Useppe e Nino ne *La Storia* o per Andreuccio ne *Lo scialle andaluso* tali figure attraversano vari stadi, contesti ed epoche diverse e si svelano nascosti tra le righe degli scartafacci di progetti incompiuti, negli appunti e in stesure provvisorie, prima di trovare il definitivo compimento.

Il presente scritto ha l'obiettivo di fornire alcuni cenni sul percorso di sedimentazione che attraverso vari indizi e tracce sparse nell'arco di venti anni porta alla stesura di *Aracoeli* e in particolare alla costruzione del suo personaggio principale: Manuele. L'analisi si ferma sulla soglia della seconda e definitiva stesura iniziata nel febbraio 1977.

## 1. *La luminosa Aracoeli*

Il primo a metterci sulle tracce di alcuni nuclei genetici di *Aracoeli* è Cesare Garboli, l'unico ad aver avuto accesso alle carte prima della donazione dell'intero patrimonio documentario alla Biblioteca nazionale di Roma (che ricordo si snoda lungo l'arco di oltre un ventennio).[1] Ne fa cenno nella *Cronologia* che introduce il volume primo delle *Opere,* dove segnala la presenza di un personaggio di nome Aracoeli nel tessuto narrativo del romanzo incompiuto *Senza i conforti della Religione* che, a quella altezza, non era ancora tra i manoscritti conservati alla Biblioteca nazionale di Roma e dunque non consultabile.

*Aracoeli* è l'ultimo e più misterioso romanzo di Elsa Morante. Lo cominciò nel 1976, dopo aver abbandonato il progetto di un altro romanzo, dal titolo *Superman*, concepito l'anno precedente. Aracoeli è una delle figure femminili che animano il manoscritto incompiuto: *Senza i conforti della religione:* «e in quanto alla prima donna essa era una spagnola di nome Aracoeli Sanchez; ma per lo schermo aveva già deciso di cambiare il proprio nome in quello di Lara; mentre che Alfio, da parte sua, nei momenti affettuosi la chiama Celona, nei momenti ironici Celina…». Aracoeli nel romanzo *Aracoeli* conserva oltre il nome, qualche tratto di quel personaggio e pure una bellezza andalusa […].[2]

L'Aracoeli che incontriamo in *Senza i conforti della religione,* iniziato nel 1958 e interrotto bruscamente nel 1962 dopo la morte di Bill Morrow (da qui in poi *SiCdR),* viene descritta come una donna di ventiquattro anni, moglie di un ricco industriale italo americano, che ha investito la sua eredità in una società cinematografica per avere in cambio la possibilità di fare l'attrice.
Molti dei tratti fisici che definiscono l'Aracoeli di *SiCdR* ritornano nel personaggio che si svilupperà nell'ultimo romanzo:

Certo a guardarla pareva proprio una stella, specie nel corpo pieno di maestà andalusa, mentre in volto aveva un'altra grazia irregolare quasi un poco informe, che invece di stonare le dava una doppia bellezza.[3]

[1] Per una descrizione articolata dell'Archivio Morante vedi G. Zagra*, La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.
[2] E. Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. LXXXVI.
[3] A.R.C. 52 I 3/2.1 (1), c. 91*r*. Il manoscritto di *Senza i conforti della religione* (1958-1962) contrassegnato A.R.C. 52 I 3/2.1 si compone di 211 carte sciolte, originariamente rilegate in quaderni formato album, dello stesso tipo utilizzati per le stesure del *Mondo salvato dai ragazzini* e per i primi 4 volumi de *La Storia.* La scrittrice, dopo aver smembrato i

Sorprendentemente dall'esame diretto del manoscritto emergono già anche i suoi lati più oscuri e lascivi, propri dell'altra Aracoeli, anticipati in un breve appunto in margine al testo contenuto nel primo fascicolo:

La luminosa Aracoeli / Era peggio di una cagna / Così smaniosa per il piacere degli uomini / che qualsiasi bastardo la poteva avere.[4]

L'io narrante e protagonista di *SiCdR* si chiama Giuseppe ed è un ragazzo dimesso, insicuro, bruttino e complessato che fonda tutta la sua fiducia nello stare al mondo sul fratello maggiore, Alfio, vitale ed esuberante, di mestiere "cinematografaro", che lui ammira incondizionatamente e da cui si sente amato e protetto:

Molte erano nella mia esistenza di ragazzo, le cose di cui mi vergognavo: di sorridere, perché invece della dentatura fiera, cruda e smagliante che mi sarebbe piaciuta avevo denti minuti [e radi] che ricordano la dentatura infantile. Mi vergognavo della mia statura che, pur senza essere troppo piccola, non era certo atletica, come quella di mio fratello. E anche il colore delicato, un poco olivastro della mia pelle, e le mani e i piedi piccoli, quasi più adatti a una fanciulla che a un uomo mi facevano onta.[5]

Alfio è il suo alter ego, la sua proiezione luminosa:

Così nella mia fanciullezza, ancora, come già nell'infanzia, Alfio era il mio doppio luminoso, il riscatto contro ogni solitudine[6]

Ma quando Giuseppe, che per la sua estrema sensibilità, avrebbe voluto diventare poeta, scopre la vera natura del fratello rozza e volgare, si sente tradito in tutte le sue aspettative, fino a che la morte degradante di lui segnerà il crollo di tutto il suo mondo e gli farà sperimentare il disagio di sopravvivere in una realtà che non gli appartiene più. La disillusione e il sentimento di inadeguatezza sarebbero stati dunque il tema centrale del romanzo di Giuseppe. A differenza del protagonista de *L'isola di Arturo* che reagisce al tradimento delle sue illusioni con la fuga verso un destino che non ci è dato sapere, a Giuseppe non sarebbe stato risparmiato l'ingresso nel mondo degli adulti.
Più volte gli studiosi[7] che si sono dedicati alle carte di *SiCdR* hanno sottolineato come questo complesso e tormentato progetto incompiuto debba considerarsi di fatto

quaderni ha di nuovo suddiviso le carte in 5 fascicoli. Il numero tra parentesi nella collocazione del manoscritto indica il fascicolo.
[4] A.R.C. 52 I 3/2.1 (1), c. 169.1*r*.
[5] A.R.C. 52 I 3/ 2.1 81, c. 4*r*.
[6] Ivi, (2), c 22*r*.
[7] Si veda in particolare: C. Cazalé Bérard, *Il manoscritto incompiuto di Elsa Morante «Senza i conforti della religione»,* in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze, University Press, 2015, pp. 523-563.

un serbatoio di personaggi e di intrecci a cui Morante attinse per il resto della sua successiva produzione. E più volte sono stati evidenziati i collegamenti con *La Storia* e di come addirittura intere pagine siano state trasferite da questo manoscritto nella composizione del romanzo uscito nel 1974.
Per *Aracoeli* il legame è meno esplicito, ma qui fa la sua apparizione per la prima volta la figura di un personaggio dolente e complessato che uscito dal suo limbo di illusioni adolescenziali, si incammina su una strada di disagio e solitudine. Tale personaggio troverà piena espressione in Manuele. La storia di Giuseppe e del suo fallimento non verrà più raccontata e anni dopo anche Useppe e Nino, protagonisti de *La Storia*, si sottrarranno alla infelicità morendo entrambi poco dopo la fine della guerra senza ancora aver sperimentato il mondo degli adulti. Ma ad esso non potrà sottrarsi Manuele, che ormai «fuori del limbo», invecchiato e deluso è costretto a testimoniare l'«indecenza di sopravvivere»[8].

## 2. *Superman*

Nel 1975, l'anno dopo la pubblicazione de *La Storia,* la scrittrice si rimette al lavoro con un progetto dal titolo *Superman*.[9] Soprattutto lavora alla costruzione del protagonista, un ragazzo «inadatto alla vita» dolente, claustrofobico. L'archivio conserva un quaderno intitolato: «Elsa Morante / SUPERMAN / Un'autobiografia / Roma 27 agosto 1975» dove sono contenute 22 carte manoscritte. Nel piatto interno del quaderno si legge l'acronimo *TUS*, lo stesso che siglava i quaderni usati per la stesura del primo nucleo narrativo de *La Storia* della cui serie il quaderno di *Superman* fa parte.
Nelle 22 carte sono presenti quattro incipit scritti in un periodo compreso fra il 27 agosto e il 18 settembre 1975. In essi prende forma la figura di un ragazzo di 25 anni che in prima persona racconta di avere una insopprimibile pulsione a lanciarsi nel vuoto e di soffrire di amnesie e di perdite di coscienza, di fare uso di droghe e di vivere in una continua confusione tra realtà e immaginazione.
Nel primo incipit, che qui è trascritto integralmente, il giovane racconta soprattutto della sua attrazione per il vuoto, ma anche delle inquietudini che non gli permettono mai di «posare il capo», della sua scissione tra le tentazioni consumistiche e borghesi

[8] E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1990, vol. II, p. 8.
[9] A.R.C. 52 I 3/3.1. Ms. (1975); album di cc. 41 di cui bianche le cc. 23-41. Una prima fondamentale descrizione delle carte di *Superman* si deve al saggio di Simona Cives, *Elsa Morante senza i conforti della religione*, in *Le stanze di Elsa,* a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, BNCR, 2006, pp. 49-71. Un lavoro accurato e sui manoscritti di *Superman* e di *Aracoeli* sistematico è stato svolto da Cecilia Oliva durante la stesura della sua tesi di dottorato: *Nel laboratorio di Elsa Morante: percorsi critici e filologici tra le carte di Aracoeli*, Università di Tor Vergata, a.a. 2016/17.

e l'attrazione per la lotta di classe e la rivoluzione. Questa sorta di autobiografia inizia il giorno dopo il compimento del suo venticinquesimo compleanno:

Roma, 27 agosto 1975
Superman. Primi appunti da sopprimere
Di tutto quanto mi succede, io ne dimentico una gran parte (forse, questa è una misericordia del mio destino); e tuttavia certi ricordi invece mi si fissano nella testa e m'inchiodano a volte per giorni e settimane fino a diventarmi una persecuzione. Fu per evadere, a esempio, da una persecuzione, che all'età di 16 anni una mattina, appena sveglio, mi buttai giù. Allora abitavo in casa di mio padre (il quale due giorni prima con gesto magnanimo mi aveva comperato una Vespa – mentre io gli avevo chiesto in regalo un'auto da corsa – Ferrari o Maserati) e non ci rimasi morto perché caddi prima sul tetto del garage. Poi di là, inebriato di volare, mi buttai di nuovo giù nel giardino: più o meno illeso, nient'altro che una slogatura alla caviglia. Del resto, per natura io sono una specie di acrobata e più di tutto mi piace buttarmi dall'alto. Difatti sono pure stato nei Paracadutisti, vantandomi della divisa e del berretto. Ma i superiori poi mi cacciarono via perché disadatto. Dovunque io vada, i superiori e anche gli stessi inferiori, tutti mi cacciano via. Perché io sono il Figlio dell'Uomo: senza una pietra dove posare il capo. Ma pare che a tutti i disastri metterà fine la Lotta di Classe. Dunque, esiste una soluzione? È la mia unica, recente speranza: senza la quale ieri, giorno del mio compleanno, invece di mettermi a scrivere questa Autobiografia mi sarei buttato dall'alto, però dall'altissimo, definitivamente (ieri ho compiuto 25 anni: non so come ho potuto sopravvivere così a lungo). Non sarebbe stata la prima volta, del resto, che mi buttavo giù definitivamente; eppure non l'ho mai finita. Mi sono buttato giù da muraglioni, grattacieli e dirupi; e sempre sono intervenuti gli angeli del cielo, come un immenso paracadute d'ali aperte e mi hanno lievemente deposto al suolo. Perché io sono il Figlio dell'Uomo che però ha ceduto alla tentazione di buttarsi giù e volare, a differenza del Galileo. Il quale non cedette alla tentazione di volare, bensì poi cedette a quella di camminare sulle acque, e all'altra di risuscitare Lazzaro che già puteva ecc. Pare che attraverso la Lotta di Classe anche le tentazioni cesseranno: comprese le tentazioni consumistiche, delle quali l'ultima mia (l'ultima che ora mi viene in mente) fu di possedere una piscina. E ricordo che me ne fabbricai una che risultò essere la piscina probatica. Troppo grande oceanica e senza fondo visibile: così che tutti i lebbrosi e i monchi e gli storpi che ci si tuffavano, non risalivano più alla superficie. Nessuna guarigione. Pare che attraverso la Lotta di Classe si arriverà alla guarigione spontanea di tutte le deformità e malattie, comprese le malattie mentali. Me lo ha spiegato Stefanino, un ragazzo che ho conosciuto l'altra settimana in un bar di Primavalle. È un quadro, extraparlamentare di sinistra; e secondo la sua spiegazione, anche la mente è materia, ossia energia, come i corpi. Tutte le deformazioni dei corpi e delle menti, malattie perversioni, incubi, sono effetto di energia deviata: e questo si deve allo sfruttamento della società capitalistica, che vuole usare le energie del mondo per i propri scopi. Ma un giorno, quando nel mondo regnerà l'internazionale comunista, tutte le energie tenderanno liberamente al proprio segno, secondo natura; la scienza servirà all'uomo e non viceversa, il lavoro non sarà condanna ma libera espressione personale o collettiva; le madri partoriranno senza dolore creature sane, e gli organi del corpo, come gli organismi sociali, si svilupperanno felicemente rispondendo liberi alle loro funzioni, secondo la legge di natura che è legge di salute e felicità. Qua io mi sono informato: e la morte? "La morte" lui mi ha risposto, "è un fenomeno naturale, come la nascita. Sono i due termini della dialettica cosmica e storica. Solo uno storpio mentale, o un deviato, può temere la propria morte individuale. Quello che vale è la collettività, che sopravvive all'individuo". A questa spiegazione, io ho riso contento: non per la collettività, di cui non m'importa nulla che crepi o sopravviva, ma perché la prospettiva della mia personale immortalità mi farebbe schifo. La morte per me è il primo diritto dell'uomo, la vera liberazione su cui si conta. Già mi basta il sopruso d'essere nato senza averlo chiesto. Stefano è un quadro, addetto alla cultura e alla propaganda, e mi ha proposto di entrare nel suo gruppo.[10]

[10] A.R.C. 52 I 3/3.1, cc. 3*r*-5*r*.

Dietro la figura del protagonista di *Superman* si legge in filigrana quella di Bill Morrow, il giovane pittore statunitense, ultimo grande amore della Morante, che si era suicidato lanciandosi dall'Empire State Building il 30 aprile del 1962; l'età e l'attrazione per il vuoto, i suoi disagi psichici, il disadattamento, il male di vivere tutto riconduce a lui.
*Superman*, che mutua il titolo dal super eroe dotato del potere di volare, tanto celebre tra i ragazzi degli anni Sessanta (noto in Italia con il nome di Nembo Kid), nelle intenzioni originarie della scrittrice avrebbe dovuto essere il romanzo di Bill, quella biografia poetica attraverso la quale lei, sfidando l'impotenza di fronte alla sua morte, sarebbe finalmente riuscita a sottrarlo al suo destino.
I voli del ragazzo ricordano le imprese di Bill raccontate nei versi di *Addio*, la poesia scritta all'indomani della morte di lui, che apre la raccolta de *Il mondo salvato dai ragazzini.*

Qua un giorno di primo autunno, su un ponte fremente di folla
perché c'è il passaggio del Papa,
ci si può esibire, buttandosi vestiti nel Tevere
per il salvataggio di un gattino bastardo
predestinato.
E risalire sul ponte in trionfo, grondanti e raggianti.[11]

L'immagine degli angeli che corrono a salvare il ragazzo con il paracadute contenuta nel primo incipit trova un precedente nella poesia inedita dedicata a B.M. che compare sul retro di una delle copertine smembrate dai quaderni di *SiCdR,* dove Elsa immagina che gli angeli del cielo intervengano a sostenere il ragazzo nel suo volo.

B.M./ E gli angeli sono apparsi a dirti / Vola vola vola/ vola / vola / vola vola ragazzo/ noi ti sorreggeremo/ giocheremo al di sopra dei terrazzi / di New York City/ e delle cupole di Gerusalemme/ e delle cupole rosse di Gerusalemme/ e delle cupole turchesi di Hisfahan /e dei terrazzi delle cupole dei fiumi e degli ospedali / noi ti sorreggeremo / Vola/ vola/ Dove sei punto d'oro?/ Non riesco a vederti punto d'oro / Levo i miei occhi dal tuo corpo insanguinato / i miei occhi ciechi insanguinati / non ti vedo più/ non ti vedo più/ dove sei punto d'oro dove dove/dove/ non lasciarmi qu dove sei punto d'oro. Roma, 12 giugno 1966[12]

In *Superman*, in perfetta linea con *Il mondo salvato dai ragazzini* e con quanto Morante esplicita nella *Nota autoriale* all'edizione economica del 1971, viene descritto con forza il disorientamento di cui soffrono i ragazzi nel diventare adulti. L'inadeguatezza di un mondo, reso ormai inabitabile, li corrompe e li trasforma in

[11] E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini,* cit. p. 11
[12] A.R.C. 52 I 3/2.4. La poesia è stata trascritta per la prima volta da Simona Cives, *Elsa Morante senza i conforti della religione,* cit.

disadattati e da esso i giovani cercano di fuggire attraverso l'uso di droghe o addirittura il suicidio.

Il rischio, oggi più che mai, è «diventare adulti». E questo spiega non solo l'impegno estremo e urgente di tanti ragazzi; ma anche la «fuga dalla vita» di tanti altri, che si riducono al suicidio o alla droga. Davanti a questo tragico fenomeno collettivo, di cui nella Storia non si ricorda l'uguale, gli adulti di tutto il mondo deplorano, denunciano, si scandalizzano, reprimono; ma se cercassero, piuttosto, di capire, arriverebbero invece a domandarsi se questa fuga disperata non sia dovuta, forse, al fatto, che loro, gli adulti, oggi consegnano ai bambini un mondo inabitabile […].[13]

Nei tre incipit che si susseguono dopo quello iniziale del 27 agosto l'accento viene posto soprattutto sul disagio psichico del protagonista a causa del quale, inconsapevole, si risveglia in luoghi e situazioni dai contorni incerti e angoscianti che poi si rivelano essere le stanze di un ospedale psichiatrico.
Il quarto e ultimo incipit si presenta più articolato e complesso.

Elsa Morante
SUPERMAN
Un'autobiografia Roma,
18 settembre 1975

?

Al mio risveglio mi trovai solo, coricato supino su un lettuccio, in una stanza estranea dalle pareti imbiancate: senza più ricordare chi ero io, né sapere dove fossi, né quale avventura mi avesse portato qua. Già altre volte, in precedenza, mi era capitato qualcosa di simile, nel corso degli ultimi tre o quattr'anni. Una volta, mi rinvenni in un terreno nei pressi della ferrovia, in fondo a una fossa asciutta, leccato dal mio cane Fortuna; e una volta, legato a una branda di contenzione, in cella d'isolamento; e una volta, in un aeroporto, che andavo girando sbandato, e chiedevo a tutti il mio numero di matricola; e una volta in una baracca fluviale, tutto nudo salvo gli slip, e ferito da cocci di bottiglia [in mezzo al vomito] … Il mio passato è ingombro di troppi ricordi, anche a voler contare solamente i ricordi normali e tralasciando per adesso gli altri, i diversi, che tanta gente, sbagliando, crede finti! Specie negli anni recenti (da quando terminai gli studi liceali) io sono andato sempre correndo pari a un cavaliere di ventura, montato al posto del cavallo, su ruote, o, al peggio, [errante] a piedi. E da allora è cominciata la serie delle mie cadute nel vuoto, o colpi di sonno, di cui la mia anamnesi è costellata, senza nessuna diagnosi. Mi hanno còlto, di solito, nel corso di qualche azione estrema, e me ne sono risvegliato senza più memoria di stato civile, né punto di partenza, né direzione: buttato di peso in una stazione di transito casuale, come un vagone staccato dalla locomotiva, su un binario morto. Sempre, a questi risvegli, la mia prima domanda è stata: Che cosa ho fatto?! Che cosa: ossia quale male, quale infezione, giacché in generale, prima di cadere nel sonno, avevo scavalcato in qualche modo i confini del proibito, o m'ero inguaiato, in qualche modo. E là, nel punto del mio ritrovamento, straniato dalle tre dimensioni, a anche dalla quarta, per me tutto era possibile: potevo essere Adolfo Hitler accerchiato nel suo bunker, o quell'ignoto che aveva messo le bombe sul treno di Bologna, o quell'altro che aveva rapinato la banca, o Bruto Secondo, o San Pietro nel carcere Mamertino, ecc. Tuttavia, la mia domanda, in genere, non tardava molto a ricevere una risposta: o attraverso qualche canale ostruito della mia memoria, che piano piano si disostruiva; oppure per informazioni che mi venivano fornite dal di fuori. E alla fine si è [era] trattato sempre di reati minori, quand'anche erano reati. Per esempio +++ Oppure ero stato sorpreso dai questurini, in qualche fumeria da strapazzo nei dintorni di Navona o di Trastevere. O

[13] E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini,* Torino, Einaudi, 1971, pp. V-VII.

magari, in pieni abbracci con una prostituta, l'avevo minacciata di morte col mio famoso coltelluccio di Toledo [regalo di mia madre]. O avevo picchiato un frocio che mi seguiva ripetendomi: quanto sei bello, ecc. Di fatto, in tutta la mia vita, il massimo di condanna che mi hanno dato è stato quattro mesi di reclusione. E per quanto tutti i miei passati risvegli nelle diverse stazioni di transito mi presentassero nuovi interrogativi problematici, però sempre quella prima domanda naturale: "che cosa ho fatto?" mi si accompagnava con una specie di impunità incuriosita. Anzi fino dal momento che riaprivo gli occhi la mia primissima sensazione era di proscioglimento o convalescenza. Nel sonno, chissà come, avevo consumato il mio purgatorio, e rieccomi nel mondo, perdonato, e pronto a nuove scorrerie (Ricordo una volta da ragazzino, che mio padre, per punizione, m'aveva rinchiuso a chiave nell'orrendo bugigattolo sotterraneo delle scope. E là, fra l'angoscia, m'ero addormentato; e svegliandomi, avevo visto le scale accese, davanti all'uscio aperto; e da sopra, la voce - gutturale, tubante – di mia madre, che cantava Il Flauto Magico in lingua spagnola. Mia madre era spagnola, dei dintorni di Còrdoba. Coi capelli neri gli occhi neri. Mio padre invece è lombardo, con gli occhi azzurri, come me). Perfino se il punto del mio risveglio era una cella penitenziaria, dentro quel punto io già respiravo un sapore di aperto. Ma stavolta, riaprendo gli occhi dopo la mia [discesa] caduta nel [vuoto] sonno ho udito la mia solita domanda: che ho fatto?! urtarmisi nel cervello, in un grido solitario di allarme. Ancora intontito dal sonno, ebbi il presentimento immediato di avere commesso qualcosa di irreparabile. E che quest'ultima stazione di transito per me era il chiodo di giuntura dei due pali della croce. Erano quattro pareti anonime fra una penombra notturna (in qualche parte del locale stava acceso un lumicino elettrico di tinta azzurrastra) senza macchie bianche, di colore, né scritte, né ornamenti, salvo un piccolo crocifisso metallico a lato del letto. In alto, al di sopra del crocifisso, s'intravvedeva appeso alla parete una sorta di enteroclisma; e di fronte al letto si drizzava una sagoma riquadra, che si rivelò per un apparecchio televisivo. Il lettuccio era basso, senza guanciale, fornito di lenzuola e di una copertina bianca. E una tenda piuttosto leggera, tirata solo in parte, lasciava scorgere una finestra con gli scuri chiusi. L'uscio della stanza era semichiuso su un fondo buio. Dal silenzio, pensai che fosse notte. A differenza delle altre volte (che mi rilasciavo agli scherzi della mia memoria, come uno straccio al vento di primavera) stavolta tentai di mettere subito al lavoro il mio cervello appena desto, raccattando alla rinfusa dati, segni, schede indiziarie. Di certo non mi trovavo a casa mia (ma poi, quale casa?!), o presso amici (quali amici?!) o in un albergo; né tanto meno in carcere, o dormitorio, o altra comunità di tale genere infimo. Non si annusava odore di urina o escrementi o pidocchi o piedi sporchi; ma piuttosto un odore asettico, ospedaliero. Forse ferito…ferito a morte? Mi esplorai con le mani il corpo, da capo a piedi. Per quanto indebolito, ero un corpo intero, sano[14]

Rispetto ai precedenti qui prende spazio oltre al sentimento di spaesamento anche l'angoscia del protagonista per aver commesso, nei momenti di assenza, qualcosa di orribile e criminoso di cui non ha memoria e per il quale alberga un oscuro senso di colpa.
Nella parte conclusiva emerge una traccia chiara che fa da ponte verso la composizione di *Aracoeli*: vi si fa cenno, infatti, alla figura della madre spagnola: «Mia madre era spagnola, dei dintorni di Còrdoba. Coi capelli neri gli occhi neri. Mio padre invece è lombardo, con gli occhi azzurri, come me».

## 3. *Aracoeli. L'inizio del 1975, la stesura del 1976*

[14] A.R.C. 52 I 3/3.2. cc. 1*r*-4*r*. Per il testo degli incipit precedenti si rinvia al saggio: S. Cives, *Elsa Morante senza i conforti della religione*, cit.

Il progetto del nuovo romanzo prende forma dopo soli tre giorni dall'ultimo scritto di *Superman*, come emerge dalle carte preparatorie conservate in una delle tre cartelle di carte sciolte che, insieme ai quaderni costituiscono il corpus documentario di *Aracoeli*[15]. La traccia è in una carta manoscritta dove si legge la data 21 settembre 1975 insieme alla intestazione «ARACOELI / Pagine annullate o rifatte / Da distruggere».[16]

In questa cartella contrassegnata B1 sono raccolte prove cancellate e frammenti riconducibili a incipit scartati. Vi è conservato in essa un altro frontespizio autografo cassato con un tratto di penna e con la scritta trasversale fatta con un pennarello rosso: «Elsa Morante Aracoeli/ (prima versione) Gennaio, 1976. Versione annullata, da rifare anche dandola nella nuova versione)».[17]

Evidentemente, dopo un primo tentativo considerato «da distruggere» del settembre del 1975, nel gennaio 1976 ha inizio quella che Morante chiama «prima versione» della quale rimangono solo fogli sciolti o pagine espunte. Le carte contenute nella cartella B1, dando per buona l'indicazione della scrittrice che le precedenti siano state distrutte, possono considerarsi risalenti a questa prima stesura e quindi scritte in una data *post quem* il gennaio del 1976.

Due incipit si distinguono fra gli altri per la data che li caratterizza, la stessa, segnata in alto a destra, che evidentemente non corrisponde al giorno né al luogo in cui sono stati scritti quanto piuttosto a quella in cui si svolge l'azione, la partenza di Manuele per il suo viaggio: «Milano, 31 ottobre 1975». Gli episodi in essi raccontati corrispondono, anche se diversamente elaborati a quelli accolti nelle prime pagine del romanzo.

Nel primo incipit il protagonista è diretto al Terminal dell'aeroporto di Milano per recarsi in Spagna. La folla di un corteo di studenti incontrati lungo la strada, che sente ostili nei suoi confronti lo impaurisce e fa riemergere i suoi sensi di colpa perché: è frocio, è borghese, è brutto.

Milano [?] 31 ottobre 1975
Al solito in presenza di una folla io mi sento l'oggetto designato di un linciaggio. E torno ad agitarmi fino alla punta dei capelli, quel noto, misero panico animale. Numero uno: sono frocio, numero due sono

[15] Il manoscritto di *Aracoeli*, contrassegnato con la segnatura VE 1621, nella sua seconda versione finale è contenuto in 12 quaderni del tipo da disegno numerati da I a XIII poiché il primo è contrassegnato dai numeri I e II. Gli album recano traccia di una sistematica revisione iniziata nel 1980, come suggerisce l'appunto autografo che apre l'album I-II, «Inizio rifacimento ottobre 1980», e, probabilmente, l'utilizzo di un diverso inchiostro di colore rosso per gli interventi correttivi. Il quaderno XIII, privo di numerazione autografa, è definito dalla scrittrice «Albo fuori testo» e contiene la parte iniziale del romanzo ad eccezione delle prime pagine. La narrazione prosegue poi continuativamente dal quaderno I-II al quaderno XII il quale contiene, nelle sue ultime carte, un finale inedito. Ai 12 album si affiancano 3 cartelle contrassegnate con la segnatura B1 – B2 – B3 di prove scartate, pagine tagliate.
[16] VE 1921. B1/ c. 3*r*.
[17] Ivi, B1/c. 25*r*.

borghese, numero 3 sono brutto, corto di gambe, non sono sportivo ecc. ecc. Oggi appunto lungo le vie cittadine in direzione Terminal (sono in partenza da Milano verso la Spagna) ho incontrato più di un corteo vociante in coro la mia condanna. Una nemesi maliziosa e perfida e non senza grazia. Più di una infatti sono le colpe che mi condannano alla vendetta del collettivo del quale sento le pupille innumerevoli puntate addosso […][18]

Nel secondo incipit il protagonista dice di essere alla vigilia del suo quarantatreesimo compleanno (così come in *Superman* aveva appena compiuto gli anni) momento in cui ancora di più morde la consapevolezza di non essere amato da nessuno e la certezza che mai lo sarà.

~~Milano, 1 novembre 1975 /~~ Venerdì 31 ottobre
Si avvicina il giorno della mia festa (il mio quarantatreesimo compleanno), ma la parola festa nel mio caso è una canzonatura. Secondo il solito, infatti, nemmeno uno si presenterà a festeggiarmi. Al contrario in verità, anche il più semplice augurio oramai mi rivolterebbe come un insulto.
Fra tutti i possibili beni, di cui la gente è ghiotta, da sempre io ne domandavo uno solo: d'essere amato. Ma la sola risposta che me ne veniva era una negazione. Presto mi fu chiaro che io non potevo piacere a nessuno come non potevo piacere nemmeno a me stesso. Ma pure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione o pretesa. E la mia domanda assillante ormai si legava inesorabilmente al tema della colpa e della vergogna. Ho rinunciato alla fine ad ogni domanda. Ma la vergogna e la colpa perdurano, anzi io direi che formano la sostanza stessa […].[19]

Il brano, che nel testo finale slitterà di alcune pagine, rappresenta uno dei temi centrali della poetica morantiana:

Tra i vari, possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il mio tempo, domandavo quest'unico: d'essere amato. Ma presto mi fu chiaro che io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso; eppure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione – o pretesa; mentre la mia domanda assillante ormai si legava, inesorabilmente per me, al tema della colpa e della vergogna […].[20]

Il sentimento dolente del non sentirsi amati attraversa infatti tutta la sua scrittura, sia nelle carte di carattere intimo come nel *Diario di Sils Maria* sia nelle note paratestuali nel manoscritto de *L'isola di Arturo:*

20 settembre 1952. La mia colpa: non saper comunicare con gli altri, non capirli, non amarli abbastanza. La mia colpa: non essere mai amata. La mia colpa: non avere amici; non essere felice.[21]

Sebbene incantevole (destino di A) e anche in fondo adatto a far innamorare gli altri, in fondo non cerca altro sulla terra che l'amore, lo cerca in tutte le sue forme, persino la gloria lui la desidera più per il bisogno di essere amato, che per ambizione. (Ma muore senza aver potuto conoscere l'amore).[22]

[18] Ivi, B1/c. 3*r*.
[19] Ivi, B1/c. 5*r*.
[20] E. Morante, *Aracoeli,* cit., p. 1053.
[21] A.R.C. 52 IV 1/2. c.5*r*
[22] VE 1620/ D1, c. 26*r*.

Tra il 21 settembre 1975, data del primissimo avvio di *Aracoeli* e il gennaio del 1976 quando Morante dà inizio alla prima stesura del romanzo è intervenuto un fatto tragico, che prima ha determinato una sospensione nella composizione e poi un ripensamento strutturale in cui vengono ridisegnati i contorni del protagonista e riscritta la sua storia.
Nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 Pier Paolo Pasolini viene barbaramente ucciso. Il giorno prima della sua morte, il 31 ottobre il viaggio di Manuele apre alla narrazione del romanzo. Manuele parte alla ricerca dell'ombra di sua madre morta da tempo, l'unica che lo abbia amato, per poi rifiutarlo, per ritrovare le tracce di lei nel suo paese natio che gli facciano capire perché questo suo idolo, il suo unico bene, si sia infranto travolgendo la sua stessa vita.

In questo autunno nebbioso, io da qualche giorno sono tentato di inseguire la mia ragazza Aracoeli in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, fuorché una, a cui non credo: il futuro.[23]

Ma alla fine del suo viaggio, a El Almendral, troverà solo una pietraia desolata, un paesaggio deserto. Il viaggio che dura quattro giorni, dal 31 ottobre al 4 novembre, somiglia a una discesa agli inferi in cerca di risposte che non si possono avere, e può essere anche letto come una allegoria del viaggio disperato che Elsa compie attraverso il romanzo per ritrovare l'amico perduto, e dello stesso poeta verso un altrove che non è dato sapere.
Il passaggio cardine dell'evoluzione di *Aracoeli* verso la composizione finale messa a punto dopo la morte di Pasolini e la testimonianza del riverbero che la figura del poeta ha sul protagonista del romanzo sono contenuti in un componimento poetico, quasi una lettera di addio, rinvenuto nell'Archivio Morante, rimasto inedito per molti anni, intitolato *A PPP in nessun posto*.
Lo scritto segue di parecchi mesi la morte del poeta e riapre un dialogo che si era interrotto. Il rapporto tra i due scrittori, che erano stati amici sodali e praticamente indivisibili per molti anni, negli ultimi tempi si era guastato fino a diventare un contrasto insanabile dopo la critica feroce fatta da Pasolini a *La Storia* all'indomani della sua pubblicazione.
Dopo la morte del poeta, mentre Moravia legge una memorabile orazione funebre, Elsa rimane in disparte, non rilascia dichiarazioni, non compare nei filmati del funerale. Poi, il 13 febbraio del 1976, anche lei dà il suo personale addio all'amico perduto, con una lunga poesia indirizzata all'aldilà. È l'estremo saluto al compagno di tante serate trascorse insieme, di tante discussioni accese e condivisioni di idee.

[23] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p.1044.

Elsa ancora, in questo ultimo messaggio all'amico scomparso, muove i suoi pacati, materni rimproveri: primo fra tutti quello di essersene andato, di aver anche lui messo in atto una fuga disperata da un mondo inabitabile: «E così, / tu – come si dice – hai tagliato la corda». Al dolente sentimento della perdita si accompagna una indignazione vibrante, un *J'accuse* verso il mondo borghese della politica, della stampa e delle televisioni, che prima lo hanno blandito e poi hanno contribuito a distruggerlo: «I vecchi ti compativano dietro le spalle / pure se ti chiedevano la firma per i loro proclami / e i "giovani" ti sputavano in faccia / perché fascisti come i loro babbi». "Loro" lo avevano convinto di essere un disadattato, ma la sua vera diversità non era l'omosessualità come tutti avevano voluto fargli credere, ma il fatto stesso di essere un poeta: «La tua vera diversità era la poesia. / È quella l'ultima ragione del loro odio». Ogni suo gesto, ogni sua azione nascondeva in realtà una ostinata richiesta d'amore: «per bisogno d'amore degli altri. / Tu in realtà questo bramavi: di essere uguale agli altri». E così, come l'ultimo dei Felici Pochi, Elsa lo accompagna fino alla soglia della porta d'oro del Paradiso: «Offri il tuo libro di poesie al guardiano del Paradiso / e vedi come s'apre davanti a te / la porta d'oro. / Pierpaolo, amico mio».[24]

Quando la scrittrice, dopo un viaggio compiuto con Carlo Cecchi in Spagna fra dicembre 1976 e gennaio 1977 alla ricerca della vera El Almendral, riprende spedita a scrivere il romanzo è il 5 febbraio del 1977. La data si ricava dal primo dei 12 quaderni in cui è contenuta la stesura definitiva.

Ora la figura del protagonista si spoglia, almeno in parte, dei caratteri esteriori di *Superman.* Al giovane di 25 anni (la stessa età di Bill) si sostituisce un uomo maturo di 43 anni (Pasolini quando viene ucciso ne ha 53) invecchiato precocemente e a disagio con il proprio corpo, così come si percepisce da tempo la stessa scrittrice.

Il sentimento della diversità, di emarginazione e la domanda insaziabile di amore sono componenti essenziali della psicologia del protagonista e fondono la figura di Pasolini con quella di Elsa stessa. Nella stesura di *Aracoeli*, così come era già successo per Arturo, l'autrice si identifica in pieno con il suo personaggio e tutte le note in margine al manoscritto che si riferiscono a Manuele sono scritte in prima persona. *Aracoeli* può essere letto come il processo attraverso il quale Morante prova ad elaborare il lutto per la morte dell'amico e a cercare una risposta alla sua

[24] A.R.C. 52 I 4/4, cc. 6*r*-8*r*. La riproduzione fotografica delle carte autografe del componimento si trova nel catalogo della mostra tenutasi presso la BNCR dal 26 ottobre 2012 al 31 gennaio 2013: *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra, BNCR, Roma 2012, pp. 176-178. Una trascrizione del componimento, priva di attendibilità filologica, è stata diffusa successivamente in rete su vari siti dedicati a Pier Paolo Pasolini. In essa si attesta la lezione «baffi» al posto di «babbi». La lezione messa a testo è preferibile, oltre che per ragioni grafiche, per ragioni di senso. La trascrizione pubblicata sulla rivista diretta da Goffredo Fofi «Gli asini» nel numero del 24 gennaio 2020 tiene conto dell'accurato esame filologico e interpretativo svolto da Cecilia Oliva nel corso dei suoi sopra menzionati studi di dottorato (https://gliasinirivista.org/a-p-p-p-in-nessun-posto-in-morte-di-pier-paolo-pasolini/).

scomparsa. Così come per molta della sua produzione precedente, anche in questo caso la narrazione nasce da un addio poetico che segue un abbandono, un distacco, una perdita.
Un appunto conservato tra le carte di *SiCdR* e rivolto ad un ipotetico, futuro lettore sembra adattarsi perfettamente anche al suo ultimo romanzo e a chi come noi ancora oggi lo sta leggendo cercando delle risposte attraverso le sue pagine:

> I lettori più affezionati noteranno, in particolare un chiaro parallelismo fra il presente romanzo e il suo immediato predecessore *L'isola di Arturo*, del quale infatti questo vuole essere, per così dire, il rovescio. A una domanda però l'autrice stessa non saprebbe trovare risposta: se cioè questo, debba considerarsi dell'altro il rovescio buio o non piuttosto nonostante le apparenze, il rovescio illuminato […] Soltanto di qui a una cinquantina d'anni, forse, un qualche suo straordinario lettore potrebbe rispondere, se a quell'epoca avesse ancora dei lettori.[25]

[25] A.R.C. 52 I 37 2.1.(5), c 9*r*.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Elisiana Fratocchi

# Microstoria e macrostoria in *Aracoeli*
## Un percorso genetico e critico

Lo studio intende esplorare la relazione tra microstoria e macrostoria nell'ultimo dei romanzi morantiani. Non è sfuggito alle più attente letture come le vicende di Aracoeli e di Manuele risultino correlate a una serie di eventi storici che in questa sede verranno approfonditi. Per misurare l'importanza accordata a questi aspetti e il senso di queste puntuali correlazioni lo studio si gioverà anche della consultazione delle carte d'archivio e del fondo librario dell'autrice al fine di contribuire all'esegesi complessiva del romanzo.

*The study explores the relationship between microhistory and macrohistory in the last of Morante's novels. It has not been eluded by the most careful readings that the narrative of Aracoeli and Manuele turns out to be, in fact, related to a series of historical events that will be explored here. To assess the importance accorded to these aspects and the meaning of these correlations, the study will also benefit from the consultation of the author's archival papers and book fund to contribute to the general exegesis of the novel.*

Non è sfuggito alla più attenta critica dell'opera morantiana[1] che la vicenda familiare di Manuele e Aracoeli si innesta su una fitta rete di eventi storici. Fin dal giorno della nascita del protagonista, fissato al 4 novembre del 1932, il lettore si imbatte in una datazione particolarmente significativa per la storia europea del Ventesimo secolo: siamo alla vigilia delle elezioni parlamentari che in Germania consentirono la prima vittoria al partito nazionalsocialista, tappa fondamentale della presa di potere da parte di Hitler. Si pensi anche al matrimonio legittimo tra la giovane andalusa ed Eugenio che, officiato nel 1936, viene a coincidere con l'anno dello scoppio della guerra civile spagnola; o ancora alla morte di Carina e alla malattia di Aracoeli, sopraggiunte nel 1939, quando la Spagna cade sotto la dittatura franchista e in Europa esplode la Seconda Guerra Mondiale. Si ricorderà, infine, che il viaggio di Manuele si svolge nel novembre del 1975, mese segnato dalla morte di Pier Paolo Pasolini e del Generale Francisco Franco.
Su tali corrispondenze il presente studio vorrebbe riflettere attraverso l'analisi di alcuni brani del romanzo. Prenderò in esame, segnatamente, i passaggi redazionali relativi alla nascita di Manuele e alla datazione del viaggio in Andalusia, ripercorrerò

[1] Scrive al riguardo Concetta D'Angeli: «l'attenzione per la storia è evidente, tanto che, a mio parere, quello che la critica ha definito la non-forma di questo romanzo dovrebbe piuttosto essere inteso come una forma particolare che, sebbene nascosta, gli dà la struttura ed è rappresentata appunto dalla coincidenza cronologica fra la vicenda privata di Manuele e la macrostoria europea»: C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli*,* La Storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, p. 18; su questo aspetto si veda anche G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 339-343.

poi la genesi dell'episodio dei baschi e mi soffermerò sulla narrazione della battaglia di Malaga e sull'incontro con i finti partigiani.
In tale direzione, potrò fare affidamento sul materiale avantestuale disponibile nell'archivio della scrittrice, nel Fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sotto la segnatura BNC V.E. 1621/A-B-D-C. La prima cartella (V.E. 1621/A) contiene i tredici quaderni manoscritti con la stesura del romanzo, la seconda (V.E. 1621/B1) una prima stesura datata al 1975 e altre prove scrittorie; in V.E.1621/B2 e B3 si trovano pagine annullate, rifatte e note autoriali che, come si vedrà, agevoleranno l'interpretazione. La cartella V.E. 1621/D ospita i dattiloscritti del romanzo con correzioni autografe presenti anche sulle bozze di stampa (V.E.1621/C).[2] Presso la stessa Biblioteca è inoltre collocato il fondo librario di Elsa Morante, che raccoglie i volumi con postille e annotazioni autografe utili a indagare il rapporto dell'opera con i modelli;[3] considererò ai fini di questo contributo le numerose tracce di lettura lasciate sui volumi di argomento storiografico, che offrono una prova concreta dell'attenzione riservata dall'autrice ad alcuni episodi della storia europea del Novecento.

## 1. *Dal 1929 al 1932: le carte del 1975*

Il primo aspetto su cui conviene volgere l'attenzione è la data di nascita di Manuele. Se ci si inoltra nel laboratorio della scrittrice, tra le carte che preparano il romanzo, si scopre che il 1932 non è il risultato di una scelta immediata:

> Io nacqui nel 1929, l'anno, come si sa della grande crisi, ma di questa, non ricordo che a casa mia si risentissero le conseguenze. E così pure di tutto quanto maturava in quegli anni (fascismi, nazismi, ~~rivoluzioni~~ e stragi) non ricordo di avere avvertito, in casa, neppure un'eco, o almeno, io non me ne resi conto. Ricordo che fino all'età del ginnasio rimasi dell'idea che mussolini fosse un sostantivo comune plurale, il quale stava a indicare in genere i capi di governo. Né dubitavo che ogni paese avesse un proprio mussolini, allo stesso modo che doveva avere anche un re, e forse anche un papa.
> Quanto ai sistemi sociali, e alle divisioni di classe, sapevo che esistevano da una parte i ricchi e dall'altra i poveri; ma questo, per me, era un fenomeno naturale, quale l'esistenza degli uomini e delle donne, oppure dei cani e dei gatti. Dei poveri, d'altronde, avevo una cognizione abbastanza esterna distinguendoli semplicemente dalle scarpe e da qualche vestito.[4]

La carta 16*r* della cartella V.E.1621/B.1 appartiene a una fase redazionale databile al 1975, stando all'appunto autografo lasciato a carta 12*r* (cartella V.E.1621/B.1): «21 settembre 1975», che indica anche il limite cronologico più antico relativo alla composizione dell'opera. Questa stesura, che indicherò come *Aracoeli* '75, attesta come in un primo momento la nascita di Manuele dovesse avvenire nel 1929, l'anno

[2] Per una più dettagliata descrizione dell'archivio e del fondo librario di Elsa Morante cfr. G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.
[3] I volumi appartenenti al fondo morantiano si trovano sotto la collocazione F.MOR.
[4] V.E. 1621/BI, c. 16*r*. In questo intervento si forniscono per lo più delle trascrizioni interpretative che non tengono conto delle numerose correzioni e dei minimi rifacimenti, eccetto alcuni casi rilevanti che si segnaleranno.

«della grande crisi» che ebbe gravi conseguenze anche sul piano politico. Si ricorderà, infatti, che il 24 ottobre del 1929 il crollo della banca di Wall Street generò un collasso economico di cui risentirono fortemente anche le nazioni europee. Nel giro di pochi mesi gli altissimi tassi di disoccupazione e la miseria dilagante provocarono in Europa disordine sociale e scontri che finirono per rafforzare la posizione dei partiti nazionalisti, che si proponevano come garanti di ordine e sicurezza; tra i paesi maggiormente prostrati dalla guerra e dalla crisi ci fu senza dubbio la Germania, che più favorevolmente quindi accolse le promesse hitleriane. Tuttavia, se gli eventi del '29 costituirono una premessa decisiva alla progressiva ascesa del partito nazionalsocialista, è nelle elezioni del 1932 che Hitler pone le basi per la sua ascesa al potere. Pertanto, spostare la data di nascita del protagonista a questo anno si rivela una scelta ancor più marcata. Il 1932 segna un punto di non ritorno verso il conflitto mondiale, la tragedia di cui la classe borghese, come suggerisce il passo citato, risulta subdolamente complice: in casa di Manuele, come probabilmente in altre famiglie dello stesso ceto, «neppure un'eco trapelava»[5] dei rivolgimenti politici di quegli anni. Questa inerte complicità non sembra originare tanto da una consapevole adesione ai programmi dei vari Franco, Mussolini e Hitler, quanto dalla mancanza di ideali propri; al riguardo, in uno degli *incipit* rifiutati del romanzo, la borghesia era messa sotto accusa in posizione incipitaria:

> Inizio romanzo:
> Fra i luoghi degni di una visita, a Roma, certo nessuna guida potrebbe menzionare fra le bellezze della città, il quartiere Prati. Sorto in epoca storica abbastanza recente, quando già da un pezzo la società occidentale [umana] aveva fatto alleanza con la bruttezza, esso non potrebbe offrire al pellegrino nient'altro che un esempio (sia pure piccolo e secondario) di quella mediocrità che modella le fabbricazioni umane da quando in terra si è radicato il genere detto borghese. Fino alla rottura dei propri ordini questo genere tentava di ripararsi dietro una pretesa di decoro, o perfino di grandiosità monumentale: peggiorando le sue bruttezze con la falsità. Ma le costruzioni del mio quartiere (se ben ricordo) a eccezione di qualche mostro isolato, si contentavano del decoro (magari appena con l'aggiunta, a volte, di talune preziosità aristocratiche).[6]

Il quartiere Prati di Roma – che non sarà più menzionato nel romanzo in edizione, ma indica un possibile modello dei Quartieri alti – riflette, nel suo decoro apparente, l'incapacità di contemplare la bellezza da parte della borghesia, e con ciò la sua implicita alleanza, non meno estetica che etica, con l'orrore del fascismo.
Tornando alla carta di *Aracoeli* '75 che testimonia la diversa datazione della nascita di Manuele, vale la pena di riflettere anche su altri aspetti che essa mette in campo. È possibile notare innanzitutto che, prima ancora di riscrivere completamente il brano, l'autrice cassa fin da subito il termine «rivoluzione», originariamente affiancato ai «fascismi, nazismi» e alle «stragi» che 'maturano' durante l'infanzia di Manuele. Intorno al 1970 e nel 1978 Morante elabora due scritti di natura politica, che fanno da controcanto alla sua scrittura romanzesca: il *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza*

[5] V.E.1621/B.1, c. 16*r*
[6] V.E.1621/B.1, c. 14*r*.

*classe né partito),* concepito come una lettera a Goffredo Fofi,[7] e la *Lettera alle Brigate rosse.*[8] I due testi condividono con *Aracoeli* '75 un utilizzo polemico del termine 'rivoluzione' che può gettare luce sulla scelta dell'espunzione. «Un mostro percorre il mondo: la falsa rivoluzione»:[9] si legge nel primo punto del *Piccolo manifesto*, che riprende e rovescia il celebre *incipit* del *Manifesto comunista* di Marx. Nella *Lettera alle Brigate* la voce è invece accostata alla politica di Benito Mussolini: «Questo principio [il fine giustifica i mezzi] (non per niente sventolato da Benito Mussolini e dai suoi simili per le loro 'rivoluzioni') è sicura insegna di falsità».[10] Una simile ricorrenza suggerisce che le riflessioni politiche morantiane del periodo – che siano affidate alla forma saggistica o rielaborate in chiave narrativa – sono attraversate dalla persuasione che qualsiasi movimento perda il proprio carattere rivoluzionario nel momento in cui rinuncia a una componente libertaria: le rivoluzioni di tutti i tempi, irrigidite in schemi autoritari, si avvicinano ai metodi fascisti, tanto nel 1929 quanto negli anni Settanta. Di fatto, i testi in questione resteranno sullo scrittoio morantiano;[11] ciò lascia ipotizzare che l'autrice abbia temuto l'ostracismo che una simile posizione avrebbe incontrato nel contesto politico degli anni Settanta, come conferma Goffredo Fofi: «anche della *Lettera alle Brigate rosse* [Elsa Morante] mi parlò, mentre si provava a scriverla, ma poi mi disse che non l'avrebbe né terminata né spedita, perché non sarebbe stata capita».[12]
Timori simili potrebbero situarsi a monte dell'espunzione immediata del termine 'rivoluzione' in *Aracoeli* '75. Anche a seguito delle allora recenti e durissime critiche giunte da destra e da sinistra dopo la pubblicazione de *La Storia*,[13] l'autrice è forse consapevole degli equivoci che avrebbe generato la lettura della parola «rivoluzione» tra «fascismi, nazismi e stragi». Gli ideali morantiani, del resto, appaiono

[7] Il *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)* viene ritrovato da Carlo Cecchi e Cesare Garboli tra le carte di Elsa Morante e pubblicato per la prima volta su «Linea d'ombra», n. 30, settembre 1988. Nel 2004 viene rieditato insieme alla *Lettera alle brigate rosse* (E. Morante, *Il Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, Roma, Nottetempo, 2004). Che il *Piccolo Manifesto* nasca come una lettera indirizzata a Goffredo Fofi è testimoniato dallo stesso destinatario (Cfr. E. Morante, *Il Piccolo Manifesto*, cit., p. 26) e dagli autografi conservati in archivio sotto la segnatura A.R.C.52.II.3/26-29. Per la specifica vicinanza dello scritto a *La Storia* si veda A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 27-34. Sul *Piccolo Manifesto* e *La lettera alle Brigate* riflette anche Elisa Martinez Garrido in Ead., *I romanzi di Elsa Morante*, Lugano, Agorà & Co., 2016, pp. 203-217.
[8] *La lettera alle Brigate rosse*, datata al 20 marzo 1978, nasce come lettera aperta da pubblicare presumibilmente su rivista. Incompiuta e non pubblicata verrà editata soltanto dopo la morte dell'autrice sul n.7 di «Paragone» del 1988. Oggi in E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti*, cit., p. 17-21. Per una presentazione di questi testi si veda M. Bardini, *Esporsi al pubblico*: *Elsa Morante tra occasioni mondane e impegno civile*, in «Status Quaestionis», n. 3, 2012, p. 18.
[9] E. Morante, *Piccolo Manifesto*, cit. p. 7.
[10] Ivi, p. 18.
[11] Le carte conservate nell'Archivio della scrittrice (A.R.C.52.II.3/26-29) testimoniano diverse redazioni del *Piccolo Manifesto*, in versione manoscritta e dattiloscritta. Le varie riscritture, le numerose mende e correzioni autografe presenti fino all'altezza del dattiloscritto lascerebbero pensare che il testo fosse concepito anche in vista di una pubblicazione. Così l'iter correttorio sul manoscritto della *Lettera alle Brigate Rosse* (A.R.C.52.II.3/24) consente di avallare l'idea che lo scritto fosse effettivamente pensato come una lettera aperta destinata alla pubblicazione.
[12] G. Fofi, *Nota*, in *Piccolo manifesto dei Comunisti*, cit., p. 27.
[13] Circa le polemiche contro *La Storia* Cfr. A. Borghesi, *L'anno de La Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2019.

difficilmente riconducibili ai programmi di qualsiasi movimento o partito, tanto più che la sua concezione della società e della Storia tende a semplificarsi in un sistema fortemente polarizzato, bipartito tra potenti e oppressi, tra facoltosi e indigenti.[14] Questa visione dicotomica attraversa la redazione del '75, ma poi Morante deve averla considerata troppo ingombrante ed esposta a eventuali e conosciute accuse di manicheismo populista;[15] perciò, nella versione definitiva del romanzo, che per brevità chiamerò anche *Aracoeli* '82, la affida all'ingenua 'visione' del piccolo Manuele, il quale concepisce il mondo diviso in sole due categorie, «da una parte i ricchi e dall'altra i poveri»:[16]

> Quanto a me, io non sapevo niente delle politiche, né teoriche, né pratiche. E le scarsissime note o commenti che ne coglievo si ritiravano subito dalla mia mente (al pari dei pettegolezzi sulla zia Monda) come onde innocue nella risacca. Ricordo che fino a una certa età (quando già avevo cambiato tutti i denti, e forse più in là ancora) mi tenni vago all'idea che mussolini fosse un sostantivo comune plurale, il quale stava a indicare in genere i capi di governo: figurandomi che ogni paese avesse un proprio mussolino, allo stesso modo che doveva avere anche un re, una regina, e forse anche un papa.[17]

Questo passo testimonia peraltro come, a fronte di altre varianti ed espunzioni, la scrittrice scelga invece di conservare l'immagine di Mussolini come nome comune, che si trasmette da una redazione all'altra senza sostanziali modifiche fino a giungere al romanzo in edizione. Potremmo supporre che Morante abbia riconosciuto all'idea di Mussolini come antonomasia una particolare forza evocativa del modo di concepire la realtà da parte di Manuele e della sua classe sociale di provenienza: pensare al dittatore italiano come a una figura universale rivela una concezione ristretta del mondo e tradisce la disponibilità propria della classe media a recepire passivamente come normale un personaggio abietto.

## 2. *La notte dei Santi, La notte dei Morti*

Quella della nascita di Manuele non è la sola datazione a subire un cambiamento rilevante in corso d'opera, come emerge dal raffronto tra la carta 72*r* di V.E. 1621/B.1, redazione intermedia tra il 1975 e *Aracoeli '82*, e il testo in edizione:

[14] Ciò non esclude la conoscenza di filosofie politiche più complesse, come conferma la presenza nel fondo librario dei volumi di Marx e Gramsci. Persino pleonastico ricordare, nella propria visione politica incentrata sui diritti della persona, l'assimilazione del pensiero di Simone Weil. Cfr. al riguardo C. D'Angeli, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla Storia*, in Ead., *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 82-103; A. Borghesi, *Tra "Epos" e epicedio. Paragrafi sulla Storia di Morante e Simone Weil*, in «Italianistica: Rivista di letteratura contemporanea», n. 3, 2014, pp. 91-113; Ead., *Una storia invisibile. Morante, Ortese, Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015; G. Zagra, *La Storia "come Iliade dei giorni nostri"*, in L. Dell'Aia (a c. di), *Elsa Morante: mito e letteratura*, Milano, Ledizioni, 2021.
[15] Le accuse di populismo erano giunte a seguito della pubblicazione de La Storia, quindi tra il '74 e il '75. Si veda, per approfondimenti in proposito, ancora il volume di A. Borghesi, *L'anno della storia*, cit.
[16] V.E. 1621/BI, c. 16*r*.
[17] E. Morante, *Aracoeli*, in Ead., *Opere*, cit., p. 1082.

| | |
|---|---|
| Dal mese di novembre, avevo un impiego avventuroso in una società libraria milanese. Per le mie vacanze natalizie, disponevo di appena quattro giorni: dalla vigilia al 26. E perciò, nonostante la scarsezza di mezzi finanziari, ho deciso di fare il viaggio in aereo. In passato solo in casi rarissimi – e solo sulle linee nazionali – avevo potuto permettermi questo mezzo di trasporto, che pure mi seduce da sempre, come una distilleria di filtri magici. Difatti, volando a un'alta velocità sembra di viaggiare nel tempo, oltre che nello spazio. E inoltre, agli inesperti miei pari sembra ogni volta di correre ogni volta sul filo della morte.[18] | Da circa due mesi, io dispongo di un impiego avventizio in una piccola azienda editoriale, dove sono adibito alla traduzione o lettura dei testi in esame… [19]<br><br>Nonostante la scarsezza dei mezzi finanziari, ho deciso di rifare il viaggio in aereo, prenotando in tempo un posto su un apparecchio dell'Iberia che partiva nella mattinata con arrivo in serata in Almeria dopo una sosta di qualche ora a Madrid…[20] |

Si può notare che in un primo momento il viaggio del protagonista doveva svolgersi in coincidenza del Natale e soltanto in seguito viene spostato alla festività dei Santi e dei Morti. L'importanza accordata al cambio di data è suggerita dalla ricorsività di alcune annotazioni autografe: «Non natale ma il ponte dell'1-2 novembre 1975»,[21] e ancora: «N.B. Non siamo a Natale ma ai primi di novembre».[22] Inoltre, sul frontespizio del settimo quaderno della nuova «versione cominciata il 5 febbraio del 1977»,[23] si legge una originaria divisione di *Aracoeli* che dà ulteriore prova del valore di questa nuova datazione:

Parte prima
La notte dei Santi
Parte seconda
La notte dei morti.[24]

La prima ragione della modifica della data di partenza appare immediatamente verificabile: legandosi alla ben nota coincidenza cronologica con i fatti luttuosi di Ostia, essa riporta l'attenzione su una serie di adiacenze tra il personaggio di Manuele e Pier Paolo Pasolini.[25] Tuttavia, per quanto si possano rintracciare allusioni alla figura dello scrittore all'interno del tessuto narrativo, la decisione di Morante di far partire il protagonista i primi giorni di novembre non può essere ricondotta alla sola morte dell'antico amico.

[18] V.E.1621/B.1, c. 72*r*.
[19] E. Morante, *Aracoeli*, in Ead., *Opere*, cit., p. 1044.
[20] Ivi, p. 1052.
[21] V.E.1621/B.1, c. 72*v*.
[22] *Ibidem.*
[23] La datazione autografa del 5 febbraio 1977 è sul frontespizio di ogni quaderno a indicare la data di inizio di questa nuova versione. Ogni quaderno, eccetto il VI e il XIII, riporta inoltre la datazione autografa relativa alla scrittura di quella parte specifica. La carta in questione, con segnatura V.E. 1621/A.VII, c. 1*r* riporta la data del «30 ottobre 1978».
[24] V.E. 1621/A.VII, c I*r*.
[25] Al di là della corrispondenza tra dati biografici dello scrittore e la vita di Manuele, nel romanzo è possibile individuare diversi punti di contatto anche a livello tematico con le opere di Pasolini. Quando all'incidenza di tematiche pasoliniane all'interno di *Aracoeli* si vedano C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., pp. 19-26, E. Gragnolati, *Amor che move*, Milano, Il Saggiatore, 2016, C. Oliva, *«La tua vera diversità era la poesia»: Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in «Studium», n. 5, 2015.

In questa direzione, sarà da ricordare che all'inizio del novembre '75 si dibatteva tra la vita e la morte il Generalissimo Francisco Franco, «decrepito ma vivo»,[26] tenuto in vita probabilmente in modo artificiale per consentire una più lenta e organizzata successione. Concetta D'Angeli ha definito il personaggio del Generalissimo all'interno del romanzo come una «compresenza scandalosa di morte e di vita: [...] lo stato che, nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, la Morante definiva di irrealtà».[27] Insieme a Francisco Franco anche il suo regime volgeva al termine: la sua nazione – tenuta per trentasei anni in uno stato di isolamento e arretratezza – viveva verosimilmente, nel novembre '75, in un'atmosfera di sospensione, di irrealtà potremmo dire appunto, di cui Manuele non avrebbe fatto esperienza se fosse arrivato in Spagna a Natale.
La carta 72*r* di V.E.1621/B.1 autorizza tuttavia un'ulteriore suggestione riguardo allo spostamento della data. Nel romanzo in edizione, prima di partire in aereo Manuele è colto da una sorta di narcosi che lo getta in uno stato confusionale di limitata coscienza e, quando torna in sé, le prime immagini che gli vengono alla mente sono i «fervori mistici» della sua adolescenza, quando si lasciava «tentare dal suicidio».[28] Nella carta 72*r,* come si è visto, per quanto la sequenza sia più breve, ben più esplicitamente il volo in aereo richiama a Manuele e «agli inesperti *suoi* pari» l'idea di un viaggio «sul filo della morte».[29] Ciò significa innanzitutto che il collegamento tra il viaggio in aereo e l'avvicinamento alla morte era molto più esplicito e si può ritenere, pertanto, che Morante lo abbia eliminato trovandolo eccessivamente didascalico.
L'autotranstestualità[30] che caratterizza le opere della scrittrice consente di riconoscere ancora qualcosa in più in questo processo variantistico. Si pensi ai versi del secondo componimento, redatto intorno al 1966,[31] di *Addio*, la parte che apre il *Mondo salvato dai ragazzini* e allude, com'è noto, alla vicenda dell'amato pittore Bill Morrow, prematuramente scomparso cadendo da un grattacielo a New York.[32] Mentre in *Addio* I domina la presenza della morte, il segmento più ampio della poesia di *Addio* II – che si estende in ventisette strofe dal verso 55 al verso 245 – ripercorre in un elenco anaforico le immagini del mondo «di qua», precluse agli occhi di chi ha scelto di non esserci. Particolarmente significativi in tal senso risultano i versi 81 e 89-93:

[26] Ivi, p. 1062.
[27] C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 57.
[28] E. Morante, *Aracoeli, in Opere,* cit., p. 1061.
[29] V.E.1621/A.VII, c. 72*r*.
[30] Ossia la «propensione dell'autrice a stabilire relazioni fra i propri testi con autocitazioni e autoriferimenti che creano nel tempo riconoscibili reti tematiche e tipologie di personaggi»: cfr. E. Porciani, *La preistoria dell'*Isola di Arturo, in «Contemporanea», n. 18, 2020, p. 110.
[31] Per quanto riguarda la redazione di *Addio* Maurizio Fiorilla propone di datare la composizione di *Addio* II al 1966. Cfr. M. Fiorilla, *Tra le carte del* Mondo salvato dai ragazzini, in S. Brambilla, M. Fiorilla (a c. di), *La filologia dei testi d'autore*, Atti del seminario di Studi, Università di Roma Tre, 3-4 ottobre 2007, Firenze, Franco Cesati Editore, p. 254.
[32] Bill Morrow (1936-1962), pittore americano che Elsa Morante conosce nel 1959 in occasione di un viaggio negli Stati Uniti. Morrow si trasferirà a Roma e intratterrà con la scrittrice un rapporto di intima amicizia. Il 30 aprile del 1962 il pittore, all'età di 26 anni, muore precipitando da un grattacielo a New York. Cfr. E. Morante, *Opere*, cit. pp. LXXI-LXXVI.

Qua ci si può raccontare le storie della propria vita:
[…].
La festa del primo novembre, con le lanterne di zucche
*Tritto-o-Tricco! Tricco-o-Tritto!*
E di quando, in gara col merlo,
ci si buttò dal tetto della rimessa
per fare la prova del volo…[33]

Si percepisce pertanto dietro l'espressione utilizzata in *Aracoeli* '75 una più intensa memoria del lutto per Bill Morrow rispetto alla redazione definitiva del romanzo, dove il «filo della morte» non riguarda più l'episodio del volo, ma appare diluito nella complessiva desolazione esistenziale di Manuele. A sua volta, la reminiscenza di *Addio* II innesca una sorta di reazione a catena. Nei versi citati è menzionata anche la festa dei Santi, che ritorna non molto dopo, ai versi 145-154:

Si può il primo novembre, giornata generale
di Tutti i Santi,
grandiosamente con allegria milionaria
acquistare un tacchino intero, da regalare alla gatta
affinché goda lei pure la sua dovuta festa onomastica
(invero essa ha nome
Konkuahat).
E poi, squartato il tacchino, presi da un amaro disgusto
Di tutte le morti animali e di tutta questa vita,
aver voglia di morire.[34]

In entrambi i luoghi la festa di Ognissanti è associata a figure di morte: in quest'ultimo l'accostamento è abbastanza immediato (l'allegria della festa elicita una pulsione suicida), mentre nei versi 89-93 l'immagine del primo novembre è seguita da quella del volo, con il quale, notoriamente, il pittore Bill Morrow, cercò e trovò la morte. Il primo novembre è anche la data del viaggio di Manuele che avviene proprio tramite un volo, che dalla versione precedente del testo si scopre – come si è visto – simbolo di un percorso «sul filo della morte». Alla luce delle intertestualità con *Addio*, la sostituzione del Natale con il primo novembre si carica quindi di un'ulteriore valenza simbolica: le giornate dei Santi e dei Morti dovevano apparire a Morante come maggiormente rappresentative di uno stato di transizione tra la vita e la morte, di prossimità alla fine, condizione che caratterizza tutto l'universo di Manuele.

[33] E. Morante, *Addio*, in Ead., *Opere*, cit. pp. 12-14.
[34] Ivi, pp. 12-14.

## 3. *«Occhi così chiari da sembrare bianchi»: l'episodio dei baschi*

Tra le figure che meglio incarnano questo stato di transizione dalla vita alla morte spicca, come si è visto, quella di Francisco Franco. Questi compare per la prima volta nella narrazione quando, al terminal di Milano, in attesa della partenza per l'Andalusia Manuele sente avvicinarsi delle voci che lui, «sempre negato alle politiche»,[35] difficilmente riesce a comprendere:

> Un nome, però, spesso riecheggiante coi loro A MORTE, mi torna già notorio e risaputo, come un antico ritornello. Questo qui lo conosco purtroppo. Il Generalissimo Franco! Il Caudillo! Ma adesso avverto appena uno stupore incredulo, futile e risibile quanto un solletico, se ripenso, che, nella mia fanciullezza, questo misero e vecchio panzone fu il mio Nemico. Per verità, io non l'ho incontrato e avvicinato mai; né posso imputare il nostro contrasto a differenze politiche (io fui sempre negato alle politiche, allora come adesso). No, il motivo è un altro: quel tale diventò il mio Nemico (segreto e giurato) quando venni a scoprire che era il Nemico di mio zio Manuel.
> Franco il vittorioso, padrone di tutta la Spagna! Da quando esisto io, lui è sempre esistito. L'intera mia famiglia (tutti leali franchisti, in pratica) da tempo è morta (l'ultima è stata la zia Monda, undici anni fa). E così pure i nostri personaggi della nostra commedia, grossi e piccoli sono tutti morti. Solo il Generalissimo tuttora sopravvive.[36]

Nella visione che Manuele riserva alla realtà e alla politica le complesse dinamiche della tragedia storica si semplificano in due distinti poli, il bene e il male, incarnati rispettivamente da Manuel, il fratello di Aracoeli, e dal nemico di lui Francisco Franco. Tra i vari anatemi lanciati dalla folla di ragazzi e le scritte di protesta il protagonista ne distingue uno di recente fattura, come si legge dal brano di seguito riportato, che al confronto con una sua versione più antica apre ulteriori ipotesi interpretative:

> Poco più in là su un muro, benché già guasto dalle intemperie, si faceva notare un manifesto, con le biografie di quattro [cinque? Cfr.] guerriglieri baschi fatti giustiziare dallo stesso generalissimo qualche [mese] tempo prima [cfr.]. uno di loro, il terzo a destra, con grandi occhi così chiari da sembrare bianchi, in fotografia somigliava stranamente a me. Erano tutti e quattro giovani, quello appariva più giovane di tutti: certo non aveva venticinque anni, mentre io ne ho quasi il doppio. Ma sempre per uno strano scherzo della sorte, io ho mostrato assai meno anni di quanti ne avessi. Ancora adesso, a quarantasei [quarantatré][37] anni, sembro uno di trenta o anche meno. In realtà, a quindici, trenta, quarantasei anni, sono rimasto sempre uguale, imparando alla fine, questa cosa sola: che sono disadatto alla vita.
>
> E in più luoghi, inquadrato con vernice rossa, è affisso un manifesto – recente, ma già guasto dalle intemperie –, con le fotografie di alcuni guerriglieri baschi condannati alla garrota per crimine di complotto antifranchista. Uno di loro (si direbbe il più giovane) ha grandi occhi spalancati, così chiari che nella stampa appaiono bianchi, senza pupilla. E per quanto io non segua le vicende pubbliche, solo a guardare quegli occhi, indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita. Così finalmente il giovane basco è trasmigrato, irraggiungibile, di là da Bilbao e da Madrid, accolto e festeggiato, con baci e risa da mio zio Manuel, l'andaluso. […]
> D'un tratto, mi sorprendo a ridere, divertito, rammentando che in certe fantasie velleitarie della mia età bambina, io stesso ruminavo talvolta il

[35] E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, cit. p. 1055.
[36] *Ibidem*.
[37] Correzione aggiunta in seguito in inchiostro rosso, dato che inizialmente Manuele nasceva nel 1929.

> Forse anche quei quattro [cinque?] erano disadatti alla vita, ma hanno scelto di morire in quel modo, per mano di Franco. Io sospetto che ognuno, senza saperlo, scelga la propria morte: forse l'ha scelta addirittura nel momento della nascita o anche prima; o forse in seguito, in qualche momento cruciale della sua età.[38]

progetto ideale di scapparmene in Ispagna per ammazzare il famoso Nemico.[39]

L'episodio narrato si riferisce a un evento realmente accaduto alla fine del settembre 1975: le fotografie sul manifesto sono quelle di cinque giovani che, avendo ordito un complotto antifranchista, provocarono la feroce rappresaglia del dittatore che scelse di vendicarsi con la pubblica esecuzione. I cinque andarono alla garrota il 27 settembre 1975 destando una forte reazione da parte dell'opinione pubblica, soprattutto fra i giovani che in quegli anni negli altri paesi europei lottavano per una liberazione già di "seconda generazione". In particolare, in Italia, una memorabile protesta ebbe luogo a Roma, in Piazza di Spagna, e numerose furono le testate che commentarono l'evento; tra queste il «Messaggero» riportò in prima pagina la foto dei cinque ragazzi titolando *Assassinio a Madrid*.[40] Senza dubbio tanto le contestazioni quanto la prima pagina della testata di Roma erano ben presenti alla memoria morantiana, vista anche la puntualità con la quale vengono descritte le fotografie dei quattro ragazzi esibite dai manifestanti in corteo.
Nella prima versione del brano, come si può vedere, Manuele traccia un marcato parallelismo tra sé e il più giovane dei guerriglieri antifranchisti. Il protagonista, guardando il ragazzo, pensa «stranamente» a sé stesso senza spiegare al lettore da dove gli giunga la suggestione. Considerato l'odio condiviso verso il Generalissimo, si potrebbe pensare che la sovrapposizione tra i due origini dal sogno comune di eliminare Franco. Se per il guerrigliero basco l'assassinio di Franco è una missione concreta, per l'altro resta, però, un'ingenua velleità di bambino. La somiglianza potrebbe essere allora generata dalla comune, dichiarata, incapacità di adattarsi alla vita, limite che segna molti dei personaggi reali e fittizi che costellano l'universo della scrittrice.[41] Nella versione definitiva del romanzo il parallelismo tra Manuele e il giovane basco risulta molto meno esplicito. In linea con altre tipologie di espunzione operate sul testo dalla stessa autrice che si sono viste, si può supporre che Morante preferisca eliminare alcuni passaggi che potrebbero fornire delle chiavi di lettura immediate, da lei avvertite presumibilmente come superflue e didascaliche. Da una fase redazionale all'altra gli occhi del basco guadagnano, invece, una più puntuale caratterizzazione: inizialmente «chiari da sembrare bianchi» diventano poi occhi «spalancati, così bianchi da sembrare senza pupilla», che ricordano le «pupille

[38] V.E. 1621/B.1, c. 73-74*r*.
[39] E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, vol. 2, cit., p. 1055.
[40] Cfr. «Messaggero di Roma», 27 settembre 1975, a. XCVII, n. 263. p. 1.
[41] Tra le carte morantiane sono stati trovati dei versi dedicati all'amico Pasolini risalenti al 1976, nei quali anche lo scrittore veniva apostrofato come un «disadattato alla vita»: Cfr. A.R.C. 52 I 4/4, cc. 6*r*-8*r*. La poesia in parte è stata pubblicata da G. Zagra, *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia* con una riproduzione fotografica del manoscritto contenuto in archivio. Cfr. anche C. Oliva, «*La tua vera diversità era la poesia»,* cit., p. 4.

bianche» della «cammella cieca e folle»[42] di *Addio,* chiaro presagio di morte. Anche in *Aracoeli* appare l'immagine di una Donna-cammello e anche in quel contesto la similitudine animale della tenutaria della casa di tolleranza dove lavora Aracoeli equivale a un'inquietante e misteriosa anticipazione della morte.[43] Si potrebbe, inoltre, sottolineare che nella versione più antica del testo sia proprio la visione dell'occhio bianco del giovane a suggerire a Manuele il paragone con sé stesso. Il parallelismo come si è detto scompare dalla redazione definitiva e gli occhi di Manuele non appaiono mai bianchi; si ricorderanno, però, le «tare visive» del protagonista,[44] le «pupille annebbiate»[45] e il suo essere «miope e presbite al tempo stesso».[46] Pertanto, se il biancore dell'occhio è sintomatico di una condizione che prelude alla fine della vita, la pupilla offuscata di Manuele potrebbe essere anch'essa un dato non accessorio ma proprio di chi vive in uno stato di sospensione tra la vita e la sua assenza:

> Solo a guardare quegli occhi, indovino che ormai la sua sentenza di garrota è stata eseguita. Così finalmente il giovane basco è trasmigrato, irraggiungibile, di là da Bilbao e da Madrid, accolto e festeggiato, con baci e risa da mio zio Manuel, l'andaluso.[47]

L'episodio dei baschi si conclude con una sorta di assunzione celeste del giovane ribelle, accolto e festeggiato dallo zio Manuel, che rappresenta probabilmente una figura più idonea da accostare al guerrigliero. Affiancando il giovane basco al defunto Manuel morto nella guerra civile, si configura a questo punto una diversa dicotomia, quella tra l'azione vera e propria e il desiderio dell'azione. Da una parte, si trovano coloro che sanno trasformare le idee in azioni, come Manuel e il giovane basco; dall'altra, resta Manuele in compagnia di coloro che contemplano le azioni desiderando di averne il coraggio.

## 4. *La narrazione della guerra*

N.B. IMPORTANTE
Correggere a suo luogo in base alle seguenti notizie:
Franco morì il 20 novembre 1975
I 4 baschi furono giustiziati Intorno all'ottobre [?] 1975

[42] E. Morante, *Addio*, cit., p. 10.
[43] Si vedano le corrispondenze tra i versi di *Addio* e questo passo di *Aracoeli:* «E su tutta l'area del mio incubo si stendeva un Sahara informe, debolmente illuminato dal riverbero color ocra delle sabbie che si alzavano al vento lunare. Stavolta, la signora aveva preso la vera figura di un cammello; e trascinava per le sabbie mia madre, che le pendeva dal dorso, con la testa rovesciata indietro. La faccia di Aracoeli era seminascosta da un drappo che le lasciava scoperti solo gli occhi, all'uso delle donne arabe; e gli occhi, accecati dalle sabbie, erano bianchi»: E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 1604. Per l'analogia tra la Donna-cammello di *Aracoeli* e la cammella di *Addio* cfr. A. Peretti, *Dalla stanza di Elisa al deserto di El Almendral*: *un itinerario*, in Gruppo La Luna, *Letture di Elsa Morante*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 25-37; C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit. p. 56.
[44] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 1060.
[45] Ivi, p. 1062.
[46] Ivi, p. 1060.
[47] Ivi, p. 1055.

Il protagonista-narrante dunque andrà in Spagna intorno ai primi novembre '75
(ossia il mio compleanno) non più a Natale.[48]

Come si legge in questo appunto autografo vergato sulle carte preparatorie del romanzo, anche l'episodio dei baschi era inserito tra i principali eventi storici destinati a sorreggere la *fabula*. La fitta rete di simmetrie tra le vicende private e quelle pubbliche non affiora esplicitamente, ma le pagine scartate, i versi dei fogli, le prove rifiutate consentono di attestarne la presenza e di verificare la cura riposta dalla scrittrice nella ricostruzione storica:

Note su
Almeria durante la Guerra Civile

(per la rivoluzione in Andalusia v. pag. 202 sgg.)
N.B. Almeria durante tutta la guerra rimane sotto la Repubblica. La sua occupazione da parte dei Nazionalisti avviene solo alla fine, dopo la caduta di Madrid. Entrata dei Nazionalisti in Almeria 31 marzo 1939
1936 - (15 luglio scoppio della rivoluzione in Spagna). 18 luglio. Sollevazione in varie città di Andalusia. Ad Almeria non c'è sollevazione (v. Thomas pag. 159) ma è sicura ovunque la vittoria del Fronte Popolare. Gran parte dei portuali di Almeria sono comunisti [nel resto di Almeria molti anarchici]
(luglio settembre) Il vescovo di Almeria trucidato (Thomas pag. 182)
1937 - Febbraio Battaglia di Malaga (con Italiani Nazionalisti) - Inseguimento dei profughi sulla strada di Almeria. (pag. 394-395)
31 maggio - Bombardamento di Almeria (pag. 464-465)
1938 (? giugno) – Proposte per il Porto di Almeria (pag. 566)
1939 - 31 marzo – Occupazione nazionalisti di Almeria (pag. 628-629).[49]

Nell'appunto rinvenuto nella cartella V.E.1621/B.3, ai fini di ricostruire le principali tappe della guerra civile in Andalusia, Morante si serve di rimandi bibliografici alla *Storia della guerra civile spagnola* di Hugh Thomas.[50] Il volume posseduto dall'autrice è costellato di postille e segni di lettura; nello specifico, sulla facciata interna del piatto posteriore si leggono numerosi appunti che svelano l'interesse peculiare per gli avvenimenti che intersecano maggiormente la vicenda di Manuele e Aracoeli: dall'intervento degli italiani nella guerra di Spagna[51] alle battaglie in Andalusia al bombardamento di Almeria. Un numero cospicuo di postille e sottolineature correda il capitolo dedicato alla battaglia di Malaga, ricordata all'interno del romanzo dalla conversazione tra Manuele e un camionista nel bar di Almeria.[52] Il protagonista chiede se alcune delle distruzioni nei dintorni del porto risalgano ai tempi della guerra civile, con un sorriso di «ignoranza perplessa»[53] il camionista ammette di conservare pochi ricordi della guerra ma, venendo da Malaga,

[48] V.E. 1621/B.1, c. 39*r*.
[49] V.E. 1621/B.3, c. 85*r*.
[50] H. Thomas, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi, 1962.
[51] Circa l'intervento degli italiani in Spagna, nella biblioteca di Elsa Morante si trova anche il volume di J. Coverdale, *I fascisti italiani nella guerra di Spagna*, Bari, Laterza, 1977. Quanto all'intervento italiano al fianco dei repubblicani si vedano invece i passi del saggio di Thomas riccamente sottolineati e postillati.
[52] E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 1111.
[53] *Ibidem*.

ricorda la battaglia nella città. L'uomo ripercorre con animo concitato alcuni momenti di quello che anni prima gli era apparso come un evento eccezionale: «los vencedores entrati nella ciudad, un ricordo famoso! […] Furono gli italiani los vencedores de Malaga!».[54]
A Manuele, di quella sorta di «cronaca dal vivo», articolata in un linguaggio misto di italiano e spagnolo, giungono soltanto «spezzoni confusi e sregolati» che tendono «all'effetto comico»:[55]

Avioni – barchi – bombarderos – tuta Malaga a fuego – (le sue braccia ballano divampando) – Entrano le tanche blindate italiane (le sue mani camminano a piatto come una marcia di bisonti) – toda la gente fuie per la carretera – anarchisti familie campesini tutti traidori – molta gente – tutti traidori – matanza de migliara – mio padre muerto – tio Mariano muerto – mi hermana muerta (quasi parodiando chi stramazza colpito, le sue braccia nuotano goffamente all'indietro) – Nosotros donde vamos? – mujera y niños – sin papà – sin comida – vamos andando – (le sue mani avanzano con le dita a graffio, imitando il passo dei felini) – vamos andando – Mira mira Malaga tutta humo y polvo – polvero y fumo…[56]

Se il racconto della battaglia di Malaga arriva «confuso e sregolato» alle orecchie di Manuele e al lettore, questo capitolo della guerra civile era invece ben chiaro alla memoria all'autrice, che aveva letto e sottolineato il seguente passaggio del volume di Thomas:

Il 3 febbraio[57] cominciò il vero attacco alla città. Tre battaglioni agli ordini del duca di Siviglia avanzarono dal settore di Ronda, incontrando fiera resistenza. La notte del 4 febbraio iniziò l'avanzata delle camicie nere italiane. Immediatamente Malaga fu presa dal panico, Malaga fu bombardata tutta la giornata, e perciò Villalba ordinò l'evacuazione generale, Iniziò allora la più feroce caccia all'uomo che la Spagna avesse mai conosciuto dalla caduta di Badajos. Delle migliaia di repubblicani che non erano fuggiti, moltissimi furono fucilati immediatamente, altri furono gettati in carcere. […] Sulla strada per Almeria, carri armati e aerei nazionalisti si lanciarono all'inseguimento dei profughi. Le donne erano lasciate andare, in modo da aggravare la situazione alimentare della repubblica, ma gli uomini che venivano catturati erano fucilati, spesso sotto gli occhi dei familiari. Molti di coloro che si salvarono crollarono stremati dalla fatica e dalla fame. Così finì la battaglia di Malaga. [58]

La cronaca di Thomas costituisce, senza dubbio, la fonte principale nella stesura del racconto del camionista. Ma quella che nel modello si configura come una narrazione drammatica riaffiora nel romanzo in una veste parodica, effetto della «pantomima scimmiesca e convulsiva»[59] del personaggio narrante.
La resa parodica dell'evento storico non è un caso isolato all'interno del romanzo, a prescindere che sia accompagnata o meno dall'effetto comico. Nell'analizzare il ruolo della parodia all'interno di *Aracoeli*,[60] Concetta D'Angeli ascrive, però, al

[54] *Ibidem*.
[55] *Ibidem*.
[56] E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 1112.
[57] In una nota margine si legge in questo punto «1937», secondo una pratica postillatoria propria dell'autrice impiegata per ricordare a sé stessa le date ritiene più interessanti.
[58] H. Thomas, *Guerra civile*, cit., p. 495.
[59] E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, cit., p. 1111.
[60] Per approfondire la presenza della parodia in Aracoeli si veda C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., L. Dell'Aia, *La parodia nelle opere di Elsa Morante*, in «Quadernos de filología italiana», n. 21, 2014, pp. 101-112.

«côté comico»[61] l'episodio di Manuele con i finti partigiani. Il ragazzo si avventura sulle alpi piemontesi e si imbatte in un gruppo rocambolesco di pseudo ribelli. Il racconto volge presto al ridicolo, destituendo, di fatto, il mito del partigiano puro e inflessibile nonché la retorica che lo aveva immortalato. La parodia, come bene illustra Genette, consiste in una pratica intertestuale ottenuta a partire dalla trasformazione semantica»[62] di un modello, che per essere trasformato, naturalmente, deve essere in primo luogo assunto. A ben guardare, l'intero episodio dei partigiani si costruisce secondo schemi cari alla letteratura resistenziale. Si pensi alla restituzione minuziosa del dato paesaggistico che accompagna l'incontro di Manuele con la «Base»: la narrazione dell'ambiente alpino ricorda da vicino le puntualissime descrizioni degli scenari di guerra dei narratori della Resistenza.[63] La deformazione dell'episodio resistenziale non elude, dunque, il realismo nella descrizione dell'ambiente e dei personaggi, consentito, come attestano nuovamente le carte, da una attenta documentazione storiografica:

V.E. 1621/A.VI
c. 24 v.
IMPORTANTE
Cfr. Situazione
Storica dei Partigiani
Nel Torinese
e Piemonte
l'autunno
1944

Agg. altre crudeltà vere
Partigiani

Correggere costume dei partigiani
(mantello mimetico)

Cfr. Storia e date[64]

La scrittrice trasferisce la puntualità dei dettagli dalle annotazioni autografe al romanzo in edizione: «portavano lo stesso tipo di mantelli grigioverde e largamente pezzati (mimetici) che avevo notato addosso ai guerriglieri di passaggio al Convento».[65] Tanta esattezza stride con l'assurdo dei dialoghi tra Manuele e i finti guerriglieri e finisce per accentuare il carattere paradossale della scena. Il quaderno settimo della cartella V.E.1621/A, che ospita buona parte della versione manoscritta del rocambolesco episodio, riporta una singolare avvertenza alla carta I*r*: «Questo è

[61] C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 37.
[62] G. Genette, *Palinsensti*, Torino, Einaudi, 1997, p. 30.
[63] Gabriele Pedullà attribuisce un «carattere tellurico» ai racconti resistenziale che deriverebbe dalla familiarità che il partigiano deve necessariamente sviluppare con il territorio: Cfr., G. Pedullà, *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, p. X.
[64] V.E. 1621/A.IV, c. 24*v.*
[65] E. Morante*, Aracoeli,* in *Opere*, cit., p. 1224.

un romanzo comico», come a voler suggerire una lettura parodica non soltanto degli avvenimenti del romanzo ma anche e soprattutto degli eventi della Storia.
Il fatto che al centro dell'assurda vicenda partigiana non si trovino dei reali combattenti, ma semplicemente degli imbroglioni permette al lettore di poter riscattare, sul finale, la figura reale del partigiano. Si potrebbe infatti pensare che l'intento autoriale non sia tanto quello di irridere la storia resistenziale in sé quanto il suo racconto mitizzato, depurato dai dettagli meno edificanti e reso irreale da certa retorica post-bellica.
All'interno di *Aracoeli* la macrostoria interseca e influenza i destini individuali che talvolta incarnano e simboleggiano la decadenza collettiva; la rete di corrispondenze tra microstoria e macrostoria rivela in questo senso la sua finalità. Ma la rete resta implicita e la narrazione degli eventi storici, sulle quali questo studio si è soffermato, nel romanzo si svolge in modo rapido o viene parodizzata. «Io credevo ancora nella Storia e lei no»,[66] scrive Fofi ricordando il divario che negli anni Settanta separava le sue convinzioni da quelle di Elsa Morante. La mancata fiducia nella Storia preclude un'adesione positiva a essa: si pensi al triste epilogo della vita di Eugenio e della sua famiglia borghese, emblema di quella società che più o meno silenziosamente asseconda le dinamiche della Storia recente, anche le più nefaste. La sconfitta si gioca inoltre sul piano narrativo: la restituzione partecipata degli eventi non appare più una strada percorribile, l'unica soluzione plausibile per il racconto della Storia resta quella della riduzione, da perseguire attraverso la sintesi, l'evocazione rapida dell'evento, oppure tramite il suo rovesciamento in parodia.

[66] G. Fofi, *Nota*, in E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti*, cit., p. 25.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Roberto Talamo

# Idea dell'ufficio: l'*Editoriale Ypsilon* in *Aracoeli*
## Morante, Walser e la letteratura d'azienda

La descrizione dell'azienda presso cui Manuele ha trovato un impiego avventizio è un breve capolavoro di scrittura che merita uno studio attento e ravvicinato, alla ricerca di echi e significati profondi. L'indagine si rivolge prima di tutto a mettere in relazione queste righe con la scrittura di uno dei più grandi autori del modernismo europeo, Robert Walser: il grottesco ufficio dell'Editoriale Ypsilon appare fin da subito come luogo ideale per instaurare una relazione tra il protagonista di *Aracoeli* e gli stralunati scrivani walseriani. Il senso dell'inutilità della permanenza di Jakob von Gunten presso l'Istituto Benjamenta riecheggia nelle ore sonnolente e per lo più improduttive trascorse da Manuele nel suo ufficio. Il comico-grottesco di queste descrizioni si arricchisce anche dell'elemento parodico se si accostano queste pagine alle riflessioni su letteratura e industria (Vittorini) e sulla stessa sorte della pagina letteraria destinata, nel sogno del protagonista, a diventare «polvere bianca». Nei tanti percorsi di disfacimento e morte raccontati nel romanzo, anche la letteratura sembra compiere, in modo grottesco e parodico, questo cammino.

*The description of the company where Manuele has found a temporary job is a short masterpiece of writing that deserves a careful and close study, in search of echoes and deep meanings. The investigation first turns to relating these lines to the writing of one of the greatest authors of European modernism, Robert Walser: the grotesque office of "Editoriale Ypsilon" immediately appears as the ideal place to establish a relationship between the protagonist of* Aracoeli *and the bewildered Walser scribes. The sense of the futility of Jakob von Gunten's stay at the Benjamenta Institute echoes in the sleepy and mostly unproductive hours spent by Manuele in his office. The comic-grotesque of these descriptions is also enriched by the parodic element if one juxtaposes these pages with the reflections on literature and industry (Vittorini) and on the very fate of the literary page destined, in the protagonist's dream, to become «white dust». In the many paths of disintegration and death recounted in the novel, literature too seems to take this path, in a grotesque and parodic way.*

## 1. *Misteri degli impiegati*

Ciò che si potrà leggere in queste pagine è un *close reading* di un breve, ma credo particolarmente rilevante, episodio che si trova in apertura del romanzo *Aracoeli*. Si tratta del brano relativo all'impiego di Manuele presso quella strana casa editrice che è l'*Editoriale Ypsilon*: esso compare nelle prime pagine dell'opera e conclude idealmente la parte introduttiva del romanzo, che comincia nel segno di un mistero:

> Vigeva […], in casa nostra, una sorta di onorabile segreto di stato, di cui mio padre era l'unico depositario legittimo […], un segreto obbligato e per nulla tenebroso in se stesso; ma la fantasia infantile non può figurarsi un segreto se non ammantato di tenebra o circonfuso di splendori.[1]

[1] E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4.

Questo stesso mistero è però già da subito svelato nella sua inconsistenza di «sassaia desertica, succhiata da un vento africano, dove spuntavano arbusti che davano solo spine, e la poca erba appena nata si moriva di sete».[2] Verso questo mistero, già dalle prime battute rivelato, Manuele insegue, «dopo tanti anni di separazione smemorata»,[3] la sua Aracoeli in fuga fantasmatica dopo il bombardamento del Verano: «dove potrebbe essere fuggita, se non verso l'Andalusia? […] È appunto là verso l'Andalusia, ch'io parto a cercarla».[4]
Subito dopo l'evocazione, cupa e violenta, di uno spettro materno scarmigliato che in camicia da notte, sporco di sangue, in «una foresta di fumo e d'incendio»,[5] fugge verso l'Andalusia – e dopo la rappresentazione, sensorialmente estrema, del punto ultimo del futuro, della propria stessa morte, raffigurata come «un urto enorme», sordo, accecante, cieco, «dove non c'è nessuno, e nemmeno io»[6] – abbiamo l'improvvisa apertura verso il tono quotidiano e comico-grottesco rappresentato dal racconto del lavoro di Manuele negli uffici dell'*Editoriale Ypsilon*:

> Da circa due mesi, io dispongo di un impiego avventizio in una piccola azienda editoriale, dove sono adibito alla traduzione o lettura dei testi in esame, dei quali poi devo stendere una breve relazione scritta. Sono, per lo più, opuscoli o trattatelli divulgativi, di argomento scientifico-pratico, o politico-sociale, o anche istruttivo-mondano.[7]

Il quanto mai brusco cambio di tono, che ci porta dalla solitudine metafisica dell'istante della morte alla grigia stanzetta della piccola casa editrice, sorprende e diverte alla lettura. Il brano dell'*Editoriale Ypsilon* sembra appartenere a quella dimensione del comico, che, come è già stato notato, Morante segnalava nei manoscritti del romanzo. In un appunto del quaderno VII leggiamo: «N.B. Per l'eventuale risvolto metter solo così: avvertenza, questo è un romanzo comico».[8]
Al tempo eterno (o del tutto al di là del tempo) della morte si contrappone improvvisamente e comicamente il tempo brevissimo («due mesi») di un lavoro precario («impiego avventizio») che consiste nella stesura d'una altrettanto «breve relazione scritta» (di cui non è specificata in nessun modo, nelle righe successive, l'utilità) su libri altrettanto brevi e insignificanti («opuscoli o trattatelli»). Il primo paragrafo di questa sequenza è chiuso con uno straordinario climax comico che porta a descrivere gli argomenti affrontati nei «trattatelli divulgativi» pubblicati da questa casa editrice: «scientifico-pratico», «politico-sociale» e, in chiusura, con formula irresistibile, «istruttivo-mondano». I temi, curiosamente tutti in coppie, quasi a

[2] Ivi, pp. 3-4.
[3] Ivi, p. 6.
[4] *Ibidem.*
[5] Ivi, p. 6.
[6] Ivi, p. 7.
[7] *Ibidem.*
[8] Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante.* Aracoeli, La storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, p. 16; D. Scarpa, *Un libro comico, un libro tragico*, in «Il Giannone», X (2012), 19-20, pp. 315-317.

segnare una promettente leggerezza, l'impossibilità stessa di afferrare un tema in sé in modo troppo rigoroso, alludono alle grandi partizioni del nostro sapere (con il secondo termine che ne banalizza la portata, secondo una *bêtise* ben studiata): gli opuscoli scientifici avranno una ricaduta "pratica", quelli politici insegneranno un utile "che fare" socialmente spendibile e, infine, in un crescendo di densità comica, gli opuscoli di natura istruttiva avranno un'utilissima ricaduta "mondana".
Il tremito del riso che può scaturire da questi primissimi righi dell'episodio ha bisogno, per essere riconosciuto, di un suo particolarissimo "sismografo": mi riferisco all'attenta conoscenza dell'opera di Robert Walser, maestro nella descrizione breve di uffici dove un sottilissimo senso dell'assurdo e della follia può spesso produrre il piacere della risata. Questa è la chiave comparatistica che vorrei utilizzare per leggere il passo che ho scelto. Non so quanto Morante conoscesse e apprezzasse lo scrittore svizzero: certo è che nella sua biblioteca aveva uno dei suoi capolavori, *La passeggiata*, nella traduzione Adelphi del 1976[9] e anche il bellissimo testo che Carl Seelig ha dedicato all'amico Walser in memoria delle comuni passeggiate e discussioni.[10] Non bisogna inoltre dimenticare che tra gli amici di Morante figurano due acutissimi estimatori di Walser come Roberto Calasso e Giorgio Agamben. L'autrice di *Menzogna e sortilegio* non potrà di certo essere rimasta indifferente leggendo l'*incipit* della *Passeggiata*:

> Un mattino, preso dal desiderio di fare una passeggiata, mi misi il cappello in testa, lasciai il mio scrittoio o stanza degli spiriti, e discesi in fretta le scale, diretto in strada.[11]

Fare clic qui per immettere testo.Si può notare un'assonanza decisamente morantiana nell'immagine del luogo della scrittura come «stanza degli spiriti». O, per creare un'aria di famiglia ancora più viva, si potrebbe citare un'altra prosa del 1914 di Walser che non credo Morante conoscesse, ma che non può, proprio perché non crea un rapporto diretto ma carsico, non mettere in relazione, sullo stesso tema, i due scrittori in modo ancora più profondo:

> La scura scrivania era così antica che faceva pensare a un vecchio stregone. Quando aprivo i suoi piccoli cassetti finemente intarsiati mi pareva che ne sortissero frasi, parole e sentenze. I tendaggi bianchi, il ronzio della lampada a gas, la stanza scura e oblunga, il gatto, e la grande quiete nelle lunghe notti piene di fantasie […]. Per tornare al gatto: si sedeva sempre sulla pila di fogli coperti di segni che si trovava al mio fianco, e con i suoi gialli occhi insondabili mi lanciava strani sguardi interrogativi. La sua presenza era come quella di una strana fata taciturna. Forse devo molto a questo caro e tranquillo animale. Chi può mai saperlo? Più andavo avanti a scrivere, più mi sentivo protetto e sorvegliato da un essere benevolo. Un grande velo, dolce e delicato, mi fluttuava attorno.[12]

[9] R. Walser, *La Passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976. Collocazione nel Fondo Morante: F.MOR 830 WALSR 1.
[10] C. Seelig, *Passeggiate con Robert Walser*, Milano, Adelphi, 1981. Collocazione nel Fondo Morante: F.MOR 920 SEELC 1.
[11] R. Walser, *La Passeggiata* cit., p. 11.
[12] Id., «*I fratelli Tanner*» (1914), in Id., *La fine del mondo e altri racconti*, Locarno, Dadò, 1996, p. 70.

Lasciamo però i gatti che prendono la forma di fatate muse e le «stanze degli spiriti», per cercare di capire come il modello walseriano dell'ufficio possa aver agito nella costruzione dell'episodio che stiamo studiando. Scrive Walser:

Mondo e campo d'azione di un commesso [cioè di un impiegato subalterno] è l'angusto, striminzito, misero, squallido ufficio.[13]

La descrizione dell'ufficio di Manuele, ricalcando questo modello, lo amplia, arricchendolo di ulteriori desolanti particolari:

L'azienda, ch'io sappia, è rappresentata in tutto da due stanzette d'ufficio, corredate di un cesso buio e senza finestre. Una delle stanzette serve, più che altro, da magazzino; l'altra è occupata da me. Sebbene il Capo (nelle sue comparse non infrequenti ma frettolose) abbia alluso talvolta a un suo invisibile "personale d'azienda", là dentro, secondo ogni apparenza, l'unico *personale* sono io.[14]

Anche le dimensioni dello spazio, come quelle del tempo, sono improvvisamente ridotte: non due stanze, ma due «stanzette» e un gabinetto, degradato a «cesso buio e senza finestre». Il proprietario dell'azienda, che viene evocato in modo fantasmatico, non interagisce mai nel testo direttamente con Manuele e trasvola nelle pagine con «comparse non infrequenti ma frettolose». Questa natura quasi evanescente rende comica la sua designazione con due termini, entrambi con la maiuscola, che riportano invece a una concretezza aziendale quanto mai viva e, dal punto di vista linguistico, infelicemente attuale: qui viene chiamato «Capo» e poco dopo «Boss».[15]
A portarci nuovamente col pensiero a Walser è la riflessione sul «personale d'azienda»: l'*Editoriale Ypsilon* è un'azienda sostanzialmente priva di personale, o con un personale invisibile, come l'Istituto Benjamenta del romanzo *Jakob von Gunten* è una scuola del tutto priva di insegnanti:

Qui s'impara ben poco, c'è mancanza di insegnanti […]. I signori insegnanti e maestri dormono, oppure sono morti, o solo morti apparenti, o forse sono pietrificati.[16]

Gli assenti o «pietrificati» insegnanti dell'Istituto Benjamenta, scuola dove non si impara nulla, possono rispecchiarsi, nel tono della favola caro a Walser come a Morante, nell'«invisibile "personale d'azienda"» di una casa editrice dove si stampa il nulla; aiutanti invisibili fiabeschi degradati nel ruolo parodico di un'invisibilità che non è altro che segno di una sostanziale assenza.
Il romanzo *Jakob von Gunten*, che Walser stesso definiva (nelle già citate conversazioni con Seelig) «quello che mi è più caro»,[17] è, a mio modo di vedere, particolarmente rilevante per leggere l'episodio dell'impiego avventizio di Manuele.

[13] Id., *Il commesso*, in Id., *I temi di Fritz Kocher*, Milano, Adelphi, 1978, p. 78.
[14] E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 7.
[15] Ivi, p. 8.
[16] R. Walser, *Jakob von Gunten*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 11 e 13.
[17] C. Seelig, *Passeggiate con Robert Walser* cit., p. 17.

L'Istituto Benjamenta e l'Editoriale Ypsilon sono luoghi contraddistinti da un forte senso di chiusura rispetto all'esterno (la sostanziale mancanza di finestre li caratterizza entrambi),[18] sono luoghi connotati per lo più da un'assenza (assenza di insegnanti e di apprendimento nella scuola, assenza di personale e di prodotti nell'azienda);[19] sono però anche luoghi che per la loro natura incomprensibile suscitano in Jakob e in Manuele l'idea che al loro fondo debba soggiacere un qualche mistero, che la realtà non possa coincidere con l'assurdo di questi due luoghi. «Ch'io sappia» dice Manuele e, poco dopo, «secondo ogni apparenza», l'azienda è tutta in quelle due stanze e in un solo impiegato, in aggiunta avventizio, come a favoleggiare di una qualche ragione e realtà sfuggente; più evidente è l'elemento del mistero per Jakob: «Forse c'è un segreto dietro tutte quelle fanfaluche e ridicolaggini […]. Qui ci sono degli "appartamenti interni" […]. Qui dentro da qualche parte ci sono cose meravigliose […]. Credo fermamente che riuscirò infine a penetrare il segreto dei Benjamenta».[20] Sia per Jakob sia per Manuele lo svelamento della natura "vuota" di quel mistero avverrà attraverso un sogno provocato dal sopore legato alla stessa attività (o meglio, assenza di attività). Cominciamo dal secondo:

> Sebbene da qualche tempo avessi rinunciato a ogni droga leggera o pesante, e perfino – nei limiti del possibile – agli alcolici, ricadevo nel mio vizio morboso del sonno. Allora d'un tratto piombavo addormentato, a bocca aperta, sui miei *lavori*. […] Capitava pure che quei sopori mi portassero dei sogni, o meglio deliri passeggeri, futili e tetri. Per esempio i caratteri di stampa, là sotto il mio naso, diventavano tignole a miriadi, che sciamavano dai fogli riducendoli in una polvere bianca.[21]

Per Jakob addormentarsi nelle aule vuote (in tutti i sensi) dell'Istituto e sognare è prassi frequente, del resto, come ricorda in diverse occasioni, «noi alunni dell'Istituto Benjamenta siamo condannati a strani periodi d'ozio, che durano anche delle mezze giornate».[22] In uno di questi sogni il giovane protagonista accede finalmente ai misteri delle «stanze interne», ma avvertendo subito che questa catabasi onirica «può anche darsi che non debba significar niente».[23] In effetti, quando Jakob accederà realmente in questi luoghi ne potrà vedere la concreta e "vuota" consistenza:

> Finalmente […] sono entrato nei veri e propri appartamenti interni, e ora debbo dire che questi appartamenti non ci sono affatto. Due stanze in tutto, ma senza nessun aspetto di particolari comodità. L'arredo è quanto si può immaginare di più economico e banale, e non vi si trova nulla di misterioso. […] Pensavo che là, dietro quella porta […] ci fosse un visibilio di stanze o di sale, come in un castello […]. Poi tutto si offuscò e venne

[18] Dice Jakob a proposito della sua camera nell'Istituto: «Questa cameretta la trovo proprio carina. È vero, la finestra lassù in cima al muro si può appena chiamare una finestra, e tutto l'ambiente ha senz'altro l'aspetto di una tana da sorci o cani. Ma mi piace», R. Walser, *Jakob von Gunten* cit., p. 21.
[19] A proposito dei libri pubblicati dalla casa editrice Manuele dice: «Alla lettura di quei trattatelli, fino dalle prime righe, avevo la sensazione di deglutire colla. Dei loro argomenti non m'importava nulla, anzi non concepivo che altri cervelli pensanti potessero prendersene cura», E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 8.
[20] R. Walser, *Jakob von Gunten* cit., pp. 13, 24 e 50.
[21] E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 8, corsivo nel testo.
[22] R. Walser, *Jakob von Gunten* cit., p. 19.
[23] Ivi, p. 102.

dell'altro, del nuovo. Sì, vivevano davvero quegli appartamenti interni, e ora è come se me li avessero rubati.[24]

Il mistero dell'Editoriale Ypsilon non è altro che la sua stessa dissoluzione: nel sogno, le tarme divorano i libri che diventano polvere, ma che erano polvere e nulla già al momento della loro stessa produzione. Nei tanti percorsi di disfacimento e morte raccontati nel romanzo, anche la scrittura sembra compiere, in modo grottesco e parodico, questo cammino. Come scrisse Franco Fortini nella recensione ad *Aracoeli*, «senza dubbio, quest'opera è fatta per chi sa cosa è stata, finché è esistita, la letteratura»,[25] prima che questa si trasformasse in polvere, cioè, in «scritture che vengono redatte con astuto cinismo da gnomi esperti in *re-writing* […], attivi coboldi [che] abitano e animano i corpi di alcuni nostri degnissimi scrittori viventi».[26] Ma la «polvere bianca» in cui nel sogno si disfanno i libri è solo un annunzio di altra polvere e di un ben altro e più grande svelamento del nulla che si cela dietro al principale "mistero" del romanzo: ciò di cui abbiamo parlato all'inizio, il viaggio iniziatico verso Aracoeli ed El Amendral, quando nella sassaia desertica, «deserto calcareo del colore di sangue rappreso»,[27] per invenzione di Manuele, dell'alcool (e, aggiungiamo noi, della scrittura), Aracoeli appare al figlio, raccattando «quell'ultimo residuo d'energia viva nella mia poca polvere»,[28] per lasciargli il senso di questa iniziazione vuota: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire».[29]
Sia il romanzo di Morante sia quello di Walser hanno al loro termine un deserto: dal vuoto e dal nulla dell'Istituto Benjamenta («Noi ragazzi dell'Istituto Benjamenta non riusciremo a nulla […]. Nella mia vita futura sarò un magnifico zero, rotondo come una palla»),[30] Jakob von Gunten nell'andare verso il mondo o come dice, quasi in tono esaltato e solenne, il suo compagno Kraus, «verso l'impiego», giunto al termine del suo viaggio di formazione, potrà incamminarsi verso il suo futuro con queste parole:

Uno zero. Io, come singolo individuo, sono uno zero. Ma finiamola ormai con la penna, finiamola con la vita dei pensieri. Vado nel deserto […]. Voglio un po' vedere se anche in una landa incolta non si può vivere, respirare, esistere.[31]

[24] Ivi, pp. 135-137.
[25] F. Fortini, «*Aracoeli*», in Id., *Saggi*, Milano, Mondadori, p. 1599.
[26] *Ibidem*. In questo impietoso ritratto fortiniano degli scrittori del presente, ridotti a gnomi e coboldi che celebrano la fine della letteratura, non possiamo non inserire idealmente, come oggetti che hanno ispirato la stessa riflessione del critico, gli aspiranti autori che visitano l'Editoriale Ypsilon in cerca di un editore per le proprie opere, che Manuele descrive in questo modo: «Si tratta, per lo più, di aspiranti autori, in gran parte anziani, i quali, col loro aspetto allupato e quasi torvo, aumentano il gelo naturale dell'ambiente e mi precipitano subito in una ambascia confusa. […] Funesti visitatori», E. Morante, *Aracoeli* cit., pp. 7-8.
[27] Ivi, p. 308.
[28] Ivi, p. 307.
[29] Ivi, p. 308.
[30] R. Walser, *Jakob von Gunten* cit., pp. 11-12.
[31] Ivi, p. 168.

Manuele dal vuoto dell'impiego giungerà al vuoto e al deserto del luogo originale, dove dovrà, anche attraverso le parole della polvere di Aracoeli, apprendere, infine, a vivere. Cioè ad accettare l'assenza stessa del mistero. Jakob e Manuele, per usare le parole che Agamben dedica ai personaggi di Walser, sono protagonisti di «iniziazioni in cui non vi è nulla da imparare».[32]

## 2. *Idea dell'ufficio*

Ma in quale misura possiamo dire che il lavoro di Manuele costituisce il punto di partenza del viaggio, come la scuola è il punto di partenza per Jakob? Il paragone tra i due elementi non parrebbe congruo. Manuele non intraprende il viaggio spinto unicamente dal desiderio spontaneo di ritrovare Aracoeli?
Non del tutto, se attribuiamo la dovuta attenzione all'episodio dell'ufficio editoriale, se proviamo a indagare un'*idea dell'ufficio* che potrebbe essere presente nel romanzo. Subito dopo l'episodio dedicato al lavoro di Manuele, incontriamo la parte del testo che descrive la scelta del protagonista di partire per El Almendral. Rileggiamo questi passi:

> Verso la fine di ottobre mi è stato pagato il mio secondo stipendio; il quale ha resistito intatto nelle mie tasche fino a queste ferie annuali dei primi di novembre. […] Quattro giorni: da venerdì 31 ottobre […] al 4 novembre. […] Da un pezzo io mi sono fatto sedentario. E inoltre la parola *ferie* o *vacanze* a me evocava sempre una squallida tribù festaiola, ebbra di sacchetti di plastica, di cocacola e di radioline frenetiche. […] Su di me la decisione di questa partenza dirompeva in un sentimento estremo di rischio e di follia; ma anche di un ignoto *entusiasmo* (*enthusiasmòs* = invasione divina). All'inizio, tuttavia, rimanevo dubbioso sull'itinerario: dove potrebbe andare, infatti, un tipo come me, forastico e misantropo, e senza nessuna curiosità del mondo – di nessun luogo al mondo?! Finché l'enthusiasmòs m'ha insegnato l'unico itinerario a me possibile: comandato, anzi.[33]

Manuele, che prima di trovare un impiego negli uffici della sua bizzarra casa editrice viveva di una rendita misera che, come egli dice, «negli ultimi tempi non bastava più nemmeno a pagarmi l'affitto di una cameretta», aveva accolto l'assunzione come un vero «colpo di fortuna».[34] La coincidenza del pagamento del secondo stipendio con il sopraggiungere delle prime ferie fa nascere in lui *prima* l'idea di un viaggio («all'inizio […] rimanevo dubbioso sull'itinerario») e *poi* questa idea si concretizza nella ricerca di Aracoeli.
Elio Vittorini, nel suo celebre articolo del «Menabò» su *Industria e letteratura*, invita a «vedere a qual punto le "cose nuove" tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di "novità" nell'immaginazione umana»[35] e a ricercare la «catena di effetti che il mondo

[32] G. Agamben, *Maniere del nulla*, in R. Walser, *Pezzi in prosa*, Macerata, Quodlibet, 1994, p. 10.
[33] E. Morante, *Aracoeli* cit., pp. 8-9, corsivi nel testo.
[34] Ivi, pp. 7-8.
[35] E. Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961, p. 13.

delle fabbriche mette in moto»[36]. Dopo vent'anni e partendo da una prospettiva radicalmente diversa, Morante porta la rappresentazione della vita d'azienda a un livello di profondità tale da mettere in luce che anche le «cose nuove» e le «novità», tra le quali viviamo, hanno radici che possono risalire fino a forze mitiche e antichissime, a quell'*enthusiasmòs* che, in apparenza, sembrerebbe infinitamente distante dalla «squallida tribù festaiola» pronta a mettersi in viaggio nei giorni di ferie. Mentre il discorso tradizionale sul rapporto tra letteratura e nuovo mondo industriale, rappresentato dall'articolo di Vittorini, cerca nei testi quelle nuove forze immaginative che una nuova società avrebbe generato, Morante, nella sua ricerca insieme mitica e parodica, ribalta questa idea, mettendo in luce che anche i nuovi "riti" della società industriale di massa (i viaggi nei giorni di ferie), anche le «cose nuove» finiscono per smuovere forze antiche (l'*enthusiasmòs*).
Al centro del problema vi è la questione dell'*ufficio*, che analizzerò a partire dalla specifica "archeologia" di questo concetto che Agamben sviluppa nel volume intitolato *Opus Dei*. Il filosofo è interessato soprattutto alla genealogia teologica del termine ufficio in quanto *officium ministrorum*, ma al contempo ne mette in luce l'uso antico assai ampio. Così vediamo come l'*officium* in Cicerone sia una forma di dovere in situazione, «ciò che è decoroso e conveniente fare secondo le circostanze, soprattutto tenendo conto della condizione sociale dell'agente».[37] Prima di lui, Plauto può parlare di un *officium scribae* o di un *officium meretricium*, intendendo il «comportamento che ci si aspetta da un certo soggetto in situazione».[38] In questo senso un "ufficio" è anche un'osservanza (al di là di qualsiasi obbligo o dovere):

> L'*officium* è ciò che fa sì che un individuo si comporti in modo conseguente; da prostituta se è una prostituta, da furfante se è furfante, ma anche da console se è console e, più tardi, da vescovo se è vescovo.[39]

L'azione di chi è impegnato in un ufficio non è dunque né *agere* né *facere* ma, come ricorda Agamben facendo riferimento a Varrone, *gerere*: il magistrato porta, assume e sostiene una carica, come chi porta e sostiene un peso, «il *gerere* è […] il paradigma dell'*officium*».[40] In questo senso si crea, secondo il filosofo, una circolarità: l'essere assume l'ufficio ma l'ufficio finisce per definire integralmente l'essere (introducendo quell'elemento di "dovere" inizialmente escluso dall'idea di semplice osservanza).
Così Morante, nel brevissimo episodio dedicato all'ufficio di Manuele, ci mostra le radici teologiche di una catena di effetti che costituisce la base "rituale", se così si può dire, della società industriale, in modi non dissimili da quelli elaborati in tutte le sue opere da Walser. Jakob von Gunten frequenta un Istituto che si propone di insegnare a servire, ha qualche moto di protesta iniziale verso questa condizione, ma

[36] Ivi, p. 20.
[37] G. Agamben, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 82.
[38] Ivi, p. 85, corsivo nel testo.
[39] Ivi, p. 87.
[40] Ivi, p. 99.

impara presto ad assumerla e sostenerla, ne fa il suo ufficio, cioè la prassi quotidiana del mistero che diviene per lui l'Istituto Benjamenta, in un movimento descritto magnificamente da Calasso: «si passa dal sospetto della mistificazione alla certezza del mistero e infine alla scoperta che il centro di quel mistero è la sua quasi identità con la mistificazione».[41]
Manuele assume su di sé l'ufficio di tradurre o leggere testi e di stendere brevi relazioni per l'Editoriale Ypsilon e accoglie questa occasione come un colpo di fortuna, salvo accorgersi presto che questa attività danna il suo cervello «a un rigetto senza rimedio», eppure è proprio questa attività lavorativa, questo suo ufficio, a determinarlo oltre ogni sua consapevolezza. Da essere assolutamente «sedentario», l'ufficio (nella parodica versione industriale di una bislacca azienda con un solo impiegato precario) lo porta a compiere una delle principali azioni "misterico/cultuali" della modernità industriale: i viaggi nei giorni di ferie.[42]
Manuele prova a dirci che disprezza la «squallida tribù festaiola» che pratica questo dover essere moderno, eppure decide *prima* di compiere un viaggio, durante le sue ferie, e *poi* determina che il suo viaggio sarà un viaggio iniziatico alla ricerca delle origini materne, annuncio di un'iniziazione che non potrà che essere degradata e parodica e che non potrà che finire con un nulla da imparare o da capire.
Nei modi così descritti, il breve episodio comico-grottesco della grigia stanzetta dell'*Editoriale Ypsilon* si inserisce nell'orizzonte più ampio del significato drammaticamente dolente del romanzo, generando il viaggio iniziatico e anticipandone l'esito sconsolato; ma insieme questo piccolo episodio ci porta anche al di fuori del romanzo, nel dialogo possibile con l'opera di Walser, nella direzione dell'individuazione di una più grande costellazione di scrittura all'interno della tradizione della letteratura moderna occidentale, che, una volta individuata e disegnata nella sua vastità che non si limita certamente alle consonanze con il solo scrittore svizzero, potrebbe farci comprendere molto di più dell'intera opera della stessa Morante.

[41] R. Calasso, *Il sonno del calligrafo*, in R. Walser *Jakob von Gunten* cit., p. 175.
[42] L'*enthusiasmòs*, come invasione divina e azione in sé del divino, opportunamente introdotto nel momento della scelta di compiere il moderno rito e nella successiva scelta della meta, mi sembra la versione laico-parodica di Morante dello stesso concetto teologico che sarà successivamente preso in esame da Agamben a proposito dei sacerdoti impegnati nel loro ufficio, per cui: «il soggetto dell'atto liturgico non è veramente tale […], la sua azione […] è agita da un altro, cioè Cristo» (G. Agamben, *Opus Dei* cit., p. 103). Manuele dice che il viaggio e il suo itinerario gli è stato «comandato» (E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 9) dall'invasione divina; Agamben mette in luce in questo modo il rapporto tra ufficio e comando: «La natura dell'ufficio e del suo *gerere* si illumina singolarmente se la si mette in relazione con la sfera del comando, cioè con l'atto proprio dell'*imperator*. […] Qui si può vedere la prossimità fra l'ontologia del comando e l'ontologia dell'ufficio che abbiamo cercato di definire. Tanto colui che esegue un ordine quanto colui che compie un atto liturgico non *sono* semplicemente né semplicemente *agiscono*, ma sono determinati nel loro essere dal loro agire e viceversa. L'ufficiale – come l'officiante – è ciò che deve e deve ciò che è: è, cioè, un essere di comando» (G. Agamben, *Opus Dei* cit., pp. 99-100). Così nell'ufficio l'essere diventa dover-essere.

oblio 47 XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Francesca Nieddu

# «Destinazione Aracoeli»: riandare al materno con il corpo della memoria

In questo saggio si cercherà di comprendere il significato del viaggio, memoriale e verso Gergal, compiuto dal protagonista di *Aracoeli*, Manuele, sotto il segno delle esperienze percettive e sensoriali come condizioni che consentono di elaborare l'ambiguità della figura materna. Sarà la memoria del corpo a mediare questo incontro secondo leggi che rompono gli schemi della logica e della razionalità. In questo percorso esperienziale e memoriale giocano un ruolo di fondamentale importanza tre cartoline andaluse che orientano il protagonista nel raggiungimento della sua destinazione e veicolano, attraverso la loro risemantizzazione, l'approccio al ricordo materno.

*In this essay I will attempt to understand the meaning of the journey, both memorial and towards Gergal, made by the protagonist of* Aracoeli*, Manuele, under the sign of perceptive and sensorial experiences as conditions that allow to reflect on/analyse the ambiguity of the mother figure. The memory of the body will mediate this encounter according to laws that break the mould of logic and rationality. Three Andalusian postcards play an essential role throughout this experiential and memorial journey, guiding the protagonist in reaching his destination, and conveying, through their resemantization, the approach to the maternal memory.*

Nel suo viaggio, da Milano a Gergal, Manuele sceglie la memoria e il sogno, così come le immagini in formato cartolina come *medium* privilegiati per il recupero del ricordo materno e della sua ambiguità: l'esser stata sia la madre amorevole sia la madre del sofferto abbandono. Le immagini risignificate dal protagonista Manuele dall'infanzia all'età adulta, così come la dimensione onirica e memoriale che consente l'armonia di stati di norma opposti, aiutano il protagonista a comprendere la natura ibrida di Aracoeli. Nella prima parte del saggio, *Il sogno e la memoria: mezzi per «la resurrezione carnale» del materno*, si indagherà il ruolo svolto dalla memoria del corpo nella rievocazione percettiva del materno, anche come esperienza non normativa vissuta dal protagonista. Nella seconda parte, *Le tre cartoline andaluse*, si cercherà invece di approfondire il ruolo narrativo svolto dalle allucinazioni visive e uditive, così come dalle tre cartoline andaluse, nell'esperienza memoriale del materno e nell'agnizione della sua terra, l'Andalusia.

## 1. *Il sogno e la memoria: mezzi per «la resurrezione carnale» del materno*

Nel settembre 1988 Goliarda Sapienza annota sulle pagine di un suo taccuino:

Incontro Dario Bellezza, mi offre un caffè. Dice di Luca: "È la Morante che se l'è chiamato nella sua tomba. Elsa era mortale, aveva solo la morte". Ecco un'altra madre, a detta del "figlio" Dario, che semina morte. Ma che vogliono questi figli dalla propria madre?![1]

Dalle parole di Bellezza emerge l'idea di una maternità, seppur solo letteraria, che veicola con sé l'idea della morte. Un'immagine simile a quella che troviamo in *Aracoeli*, dove il protagonista, Manuele, guarda alla madre come una figura difficile da definire perché è colei che nel dare la vita destina alla morte.[2] Nelle parole del figlio il corpo materno, in vita oggetto d'amore, è il corpo che chiama verso la morte: «Allora il corpo d'amore che mi adescava alla morte era mia madre».[3] La madre è insomma una figura ambivalente che rende il luogo della morte, grazie alla sua presenza, una «cuccia dolcissima».[4]
Morante recupera il materno e lo rappresenta attraverso i ricordi del figlio Manuele come archetipo la cui numinosità risiede nella *coniunctio oppositorum.* Aracoeli si coglie in una polarità essenziale tra vita e morte, tra madre donatrice di vita e madre che destina alla morte, una figura ibrida come viene definita da Manuele. Il suo essere ibrido le consente di sostituire all'*aut aut* il "sia…sia", così da incarnare sia la madre delle «1400 giornate a Totetaco»[5] che la madre «dolorante e lacerata»[6] dei Quartieri Alti, sia la madre pudica dallo sguardo risplendente che la madre lussuriosa dallo sguardo opaco. Solo accettando la simultaneità dell'alterità Manuel è in grado di «accettare in pace l'armonioso contrario dell'"altro"»:[7] «E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame».[8]
In *"Scene Madri": Visioni Psicoanalitiche da* Aracoeli *a* Volver, Vittorio Lingiardi ricorda come sia la presenza alternata dei poli positivo e negativo a rendere psichicamente tollerabile «la potenza ambivalente del sentimento materno».[9] Il bambino che si relaziona al genitore traumatizzante tende a frammentarlo in due, isolando ed evocando separatamente il lato persecutorio da quello idealizzato. Il

[1] G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa: taccuini 1976-1989*, Torino, Einaudi, 2011, p. 130. Luca Coppola (1957-1988) fu regista teatrale e giornalista. Finì misteriosamente assassinato a Mazara del Vallo nella notte tra il 20 e il 21 luglio, probabilmente verso le tre, insieme ad un amico. Nella lettera (1977) e nelle due cartoline (1979 e 1985) inviate da Luca a Elsa emerge la profonda stima e affetto che il regista nutriva per la scrittrice. Scrive di sé «una persona innamorata dei tuoi libri quindi di te». *L'amata: lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi, 2012, p. 546.
[2] «La morte (a cui tu mi votasti col generarmi) è sadica e carnivora per sua natura». Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 120.
[3] Ivi, p. 165.
[4] «Se pensavo a Aracoeli e a Balletto, il luogo della morte mi si offriva quale una cuccia dolcissima dove ci si abbraccia stretti insieme». *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 141.
[6] Ivi, p. 292.
[7] G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 49.
[8] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 29.
[9] Si veda il saggio di Vittorio Lingiardi, "*Scene madri": Visioni psicoanalitiche da* Aracoeli *a* Volver, in «Nuovi Argomenti», 57, 2012, pp. 169-187.

«power of disturbance»[10] di Aracoeli risiede allora nella trascendenza della «regola della scissione difensiva»,[11] presentandosi nel ricordo ibrida, contemporaneamente *care giver* e madre respingente:

> Allora lei mi disse piano, come un bacio nell'orecchio: "Manuelito! Manuelito!". E portando le mie due mani sulle proprie guance, e premendole con le sue palme, mi domandò, con una voce piccola e forastica, tintinnante come un vetro frantumato: "Sei sempre il mio niño? Sei sempre il niño mio?" La mia risposta era là pronta, ma lei brusca la scansò, liberandosi le guance dalle mie mani, nell'atto di chi si strappa una benda. E proferí con un'altra voce, indurita, piatta e sconciata come da un'operazione feroce di restauro: "E invece, io non sono più la tua mamita"[12]

La doppiezza di Aracoeli inizia dal nome, la cui origine è descritta nell'incipit del romanzo: «Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome MUÑOZ: cosí che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome Muñoz Muñoz. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli».[13] Non solo il suo cognome, anche il nome è doppio perché composto dalle parole latine *Ara* e *coeli*, altare del cielo. L'insistenza con cui Manuele evoca il motivo del doppio potrebbe forse leggersi come un tentativo di giustificazione razionale, un *nomen omen,* che spiega l'esistenza di due Aracoeli: la fedele madre-ragazza e l'intrusa che, abbandonandolo, lo ha reso orfano prima ancora di morire.[14] La particolarità di questo nome, diverso da quelli della città in cui Manuele cresce, si imprime nella sua memoria come l'immagine di una «cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro»[15] che imprigiona la madre. Una cornice immaginata che richiama alla mente una specchiera realmente posseduta. Il motivo del doppio incontra allora quello del riflesso, perché il primo ricordo dell'unione edenica e preverbale tra madre e figlio[16] è un ricordo specchiato. Manuele si ricorda della specchiera della camera matrimoniale che riflette la madre che lo allatta con pudore. Questo ricordo riflesso si trasforma in un'esperienza multisensoriale dal forte potere icastico che consente all'Io adulto di incarnarsi nel sé bambino, «come se il me stesso di oggi riavesse le medesime pupille di quella creaturina estatica appesa alla mammella».[17] Alcuni ricordi definiti dal protagonista apocrifi o «ricostruzioni visionarie»[18] sono rivissuti dall'Io in maniera così vivida da sembrare reali, più veri del vero. Si potrebbero paragonare ai fenomeni di *rêverie* o ai "sogni ad occhi aperti" di ortesiana memoria, in cui stati di norma considerati incompatibili, come allucinazioni e memorie, si mescolano consentendo

[10] Ivi, p. 179.
[11] *Ibidem.*
[12] E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 312-313.
[13] Ivi, p. 3.
[14] «E corro dietro la mia fedele madre-ragazza, e alla sua icona musicante, ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta». Ivi, p. 28.
[15] Ivi, p. 12.
[16] Per approfondire questo tema si veda M. Morelli, *Kaleidoscopic sexualities: Defying normative resistance and maternal melancholia in Aracoeli,* in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 219-231.
[17] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.
[18] *Ibidem.*

agli esseri sensibili di entrare in contatto con l'invisibile (i morti, care memorie).[19] Manuele non solo ricorda, ma rivive sul suo corpo ciò che avviene tra madre e figlio in quella scena «specchiata, che pareva dipinta».[20]
L'introduzione del paragone con la pittura, così come quello della vita vissuta, ma anche sognata,[21] come un film,[22] ci consente di mettere in relazione il ricordo con l'esperienza estetica. Il protagonista di *Aracoeli* si comporta come un fenomenologo che non tenta di definire l'essenza dell'oggetto, ma il modo in cui si organizza la nostra esperienza nei confronti dell'oggetto. Non stupisce dunque che Manuele sostenga l'esistenza «dentro la nostra materia corporale»[23] di alcuni organi di senso nascosti, capaci di udire e vedere le sensazioni. Organi che permettono «la resurrezione carnale dei morti»,[24] che restituiscono la voce materna con le sue canzoncine da culla in spagnolo. Una voce che non si presenta come una «trascrizione astratta della memoria»,[25] ma come esperienza di percezione in cui tutti i sensi sono coinvolti:[26] «la voce con il suo sapore di gola e di saliva. Ho riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca».[27] Quello che il filosofo Henri Bergson scrive nel 1982 in *Materia e memoria* sembrerebbe darci qualche spunto per interpretare l'esperienza percettiva di Manuele:

> Ma la verità è che il nostro presente non deve essere definito come ciò che è più intenso: esso è ciò che agisce su di noi e ciò che ci fa agire, è sensoriale ed è motore; il nostro presente è prima di tutto lo stato del nostro corpo. Il nostro passato è, al contrario, ciò che non agisce più, ma potrebbe agire, ciò che agirà inserendosi in una sensazione presente da cui trarrà la vitalità. È vero che, nel momento in cui il ricordo si attualizza agendo così, cessa d'essere ricordo, ridiventa percezione.[28]

In *Aracoeli* la percezione della voce materna e del suo fiato ancora di bambina si inseriscono nella fredda notte milanese traendo vitalità da «un velo di tepore ingenuo»[29] percepito sulle palpebre invecchiate di Manuele. E se è vero che «è verso l'azione che la percezione e la memoria sono rivolte»,[30] la «tentazione del viaggio»,[31]

---

[19] Si veda M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 146-147.
[20] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.
[21] Manuele dice di sé: «Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni». Ead., *Aracoeli*, cit., p. 339. Nel diario Elsa scrive: «Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimano nella mente con più forza di quelle della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei sentimenti». Ead., *Diario 1938*, a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989, p. 49.
[22] La vita vissuta, ma anche sognata, è paragonata ad un rullo di pellicola «già filmata da sempre e in proiezione continua». Ead., *Aracoeli*, cit., p. 340.
[23] Ivi, p. 11.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem.*
[26] «Cézanne diceva che si poteva vedere il vellutato, la durezza, la morbidezza, e persino l'odore degli oggetti. La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi». M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, Milano, il Saggiatore, 1962, p. 71.
[27] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.
[28] H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, cura di Adriano Pessina, Roma-Bari, Editori Laterza, 1959, p. 201.
[29] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.
[30] H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 223.
[31] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.

così stimolata, si traduce nell'azione, ovvero nel viaggio verso l'Andalusia. Gli organi di senso nascosti alla vista e non riconducibili ad un discorso scientifico a cui Manuele si riferisce per spiegare questi fenomeni, potrebbero essere gli stessi che compaiono nella descrizione di alcuni sogni fatti da Elsa Morante nel 1938:

In quello di stanotte, avevo sete. In mano tenevo un gran recipiente, di quelli alti e fondi che adoperano i lattai e lo empivo. In un momento si empiva di un'acqua biancastra, mista a latte. Che gioia berla! Mi sveglio con la bocca bruciata dalla sete, certo per tutto quel cognac che ho bevuto ieri sera. È strano che mentre nel sogno certi bisogni vengono soddisfatti, e si prova tutta la gioia della soddisfazione, a un tratto ci si sveglia e nella realtà invece lo stesso bisogno è rimasto insoddisfatto. Ci sono dunque dei sensi particolari al sogno? (Al di là dei sensi fisici?)[32]

Questo sogno, preceduto dalla descrizione di una rivalità tra fratelli per l'affetto materno,[33] è pervaso, scrive Katrin Wehling-Giorgi, dalla «elusive maternal presence».[34] La distanza e l'irrisolto rapporto con il materno trovano nel sogno una possibilità di compensazione. Si potrebbe dunque pensare che siano proprio questi sensi che agiscono nel sogno ad intervenire nei ricordi di Manuele, sensi che permettono quell'armonia dei contrari che solo la dimensione onirica e memoriale, intensa anche come "sogno ad occhi aperti", può restituire. Sogni e memoria vengono scelti come mezzi previlegiati per il restauro del ricordo materno. L'ambiguità materna, la sua ambivalenza, diventa così natura esperibile. In questo senso è emblematico il sogno riportato da Elsa Morante nel suo diario del 1938 in cui il pallore materno coesiste con la sua ombra, la sensazione di terrore con la dolcezza di quel volto:

Piú tardi, ed ero semisveglia, si accostò a me chino sulla mia testa *il pallore* di mia madre. Non posso chiamare altrimenti quel viso d'ombra, con pochi capelli scendenti e bianchi. Ma era consolante, dolcissimo. Piú che vederlo, lo sentivo, e me ne venne subito un terrore cosciente. «Se viene da me cosí, e se la sento cosí, - pensai - vuol dire che è morta». Piú volte, da quando lessi che spesso nel momento della morte si apparisce alle persone care, nell'infanzia e nell'adolescenza ho avuto questa paura.[35]

In *"Tuo scandalo tuo splendore"*,[36] Katrin Wehling Giorgi sottolinea come le caratteristiche del rapporto di Elsa Morante con sua madre si riflettano in quello di Manuele con Aracoeli.[37] In entrambi i casi la madre è infatti associata a episodi di

[32] E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 49.
[33] «Ora nel sogno interviene mio fratello. Anche lui forse vorrebbe questa camera. Il sogno finisce». Ivi, p. 6.
[34] K. Wehling-Giorgi, *"Tuo scandalo tuo splendore": The Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli*, in Stefania Lucamante (edited by), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2014, pp. 193-203.
[35] Ivi, p. 23; Si veda E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.
[36] K. Wehling-Giorgi, *"Tuo scandalo tuo splendore",* cit., pp. 193-204.
[37] «There is a clear focus on the mother figure at least as early as in Morante's *Diario 1938* where, *in nuce*, she already displays the characteristically ambiguous features of Aracoeli. What emerges from the self-exploratory *Diario*, which was of course never destined for publication, is not only a perceived lack of love, even rejection on the part of the mother, but the maternal figure is also repeatedly associated with death and disintegration». *Ibidem*.

affettività negata,[38] alla morte e alla disintegrazione.[39] Del volto materno Elsa percepisce il pallore, così come Manuele l'odore, paragonandosi ad un animale sbandato che «va dietro agli odori della propria tana».[40]
Così come è doppia l'immagine del materno, anche il viaggio di riabilitazione memoriale, «il vaticinio all'inverso»,[41] si sdoppia nella direzione del passato e dello spazio. Il corpo della memoria insegue Aracoeli da Montesacro ai Quartieri Alti,[42] da Milano a Gergal, ultima destinazione del loro viaggio. Manuele insegue tutte le trasformazioni materne: da Pastora a Ballerina, da «icona musicante»[43] a donna che lo rende orfano ancora prima di essere morta. Se «l'intelligenza contamina i misteri»,[44] è la dimensione onirica e memoriale[45] a poter restituire la potenza della visione. L'incontro tra madre e figlio non può avvenire se non in una «pietraia onirica»[46] e quell'appuntamento d'amore mancato per tutta la vita prende la forma di un dialogo inventato. Nel suo diario Elsa Morante scrive: «Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Ché forse tutto l'inventare è ricordare»» [corsivi nel testo].[47] Il minuscolo sacco d'ombra che prende la «forma senza forma»[48] dello spirito materno ascolta la confessione di Manuele. Il peccato di non aver saputo utilizzare l'intelligenza per comprendere la realtà è assolto dalla madre con queste parole: «Ma, niño, mio chiquito, non c'è niente da capire».[49] Il liberatorio addio materno apre la porta ad una forma di conoscenza percettiva e non razionale, una conoscenza della realtà ibrida, così come ibrida è Aracoeli, così come ibrido è il nostro corpo:

> Dopo questo, vi fu una eclisse dei miei sogni. Ma la scienza medica assicura che i sogni sono un nutrimento necessario delle nostre dormite. Quando per caso crediamo che mánchino, o cèssino, è perché in realtà li

[38] «Con un desiderio enorme fissavo uno di quei vasi e supplicavo mia madre di darmelo […] Ma mia madre, avara, scuoteva il capo». E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 11; «D'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre; e i miei occhi, subitamente sbarrati, s'incontrarono coi suoi, che dilatavano le pupille fissandomi in un orrore impietrito, come si vedessero davanti un brutto animale: "Che fai qua, tu?!" mi disse aspra, "vàttene subito via di qua!"». Ead., *Aracoeli,* cit., pp. 243-244.
[39] «Un affetto cupo mi attirava a mia madre, già possesso della bruttezza e del disfacimento che preparano per lunghi anni la fine della morte». Ead., *Diario 1938*, p. 49; «Allora il corpo d'amore che mi adescava alla morte era mia madre». Ead., *Aracoeli*, p. 165; «Ma il troppo amore negava ai miei sensi bambini l'evidenza minacciosa del suo decadimento». Ivi, p. 292.
[40] Ivi, p. 10.
[41] Ivi, p. 224.
[42] Marcello Morante nel suo romanzo di memoria familiare ricorda lo spostamento da Testaccio a Monteverde Nuovo, uno spostamento che ricalca quello di Manuele da Monte Sacro (Totetaco) ai Quartieri Alti. Le conseguenze del trasferimento sulla madre Irma Poggibonsi ricordano quelle presenti in *Aracoeli*: «Mi domando adesso se la casa di Testaccio, pur nella sua povertà e nel suo squallore, non consentisse ancora alla mamma di nutrire le sue speranze. Si sa che le speranze non muoiono mai, ma certo a Testaccio quelle della mamma albergavano meglio che a Monteverde». M. Morante, *Maledetta Benedetta. Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti, 1986, p. 41.
[43] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 28.
[44] Ivi, p. 337.
[45] «Nella memoria, vita e sogni a volte si confondono?». E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 31.
[46] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 358.
[47] E. Morante, *Diario 1938*, cit., p. 20.
[48] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 358.
[49] *Ibidem*.

dimentichiamo, o piuttosto, a quanto si dice, vogliamo dimenticarli: forse per difenderci da qualche larva terribile che minaccia il nostro paesaggio reale. Si può tuttavia supporre - sempre a detta dei medici - che essi continuino a vegetare e a crescere nei nostri depositi sotterranei, creandovi a nostra insaputa una serra mostruosa, che infesta coi suoi parassiti il nostro intero campo. E cosí, di sotto alle nostre vicende contate, s'interrano altre vicende cieche, escluse dalla somma, di qua dallo zero come i numeri negativi. E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. E forse, il nostro corpo intero, straziato dalle nostre proprie forbici, all'ultimo ci si farà incontro dalla croce spaziale, carnivoro balzano e sconosciuto.[50]

Non solo il sogno e la memoria veicolano il ricordo del materno; la stessa esperienza della maternità viene vissuta percettivamente da Manuele. Riandare con il corpo della memoria al materno significa, infatti, ritornare a quando era fanciullo e per la prima volta, dopo la morte della madre e prima delle fallimentari "avventure di donne", Manuele prova ciò che potremmo definire una forma di maternità non normativa, riabilitando così l'idea sviluppata a Totetaco di una maternità come annidamento fra le braccia:[51]

Qua mi usurpò, lentamente, una suggestione inverosimile: come se davvero io fossi sua madre. Sentivo, fra la gola e il petto, la lanugine della sua testa tonda e l'esiguo solletico dei suoi cigli inumiditi. Il suo fiatino e i miei respiri scaldavano insieme la nostra cuccia, e il mio petto, attraverso la camicia, toccava il suo torace di passero, coi battiti fiduciosi del suo cuore. lo da quel corpo pigmeo che cercava riparo nel mio corpo più grosso, e dal tepore del suo fiato, e dal freddo dei suoi piedini, ricevevo un senso d'ilarità quieta, e insieme di superba responsabilità. *Maternità*, non c'era altro nome per quella mia stranezza. Io ero una madre col proprio figlio piccolo. Però la nostra appartenenza alla specie umana non era necessaria. Piuttosto, io mi ero trasformato in una animalessa (pecora, mucca, rondine, cagna) che proteggeva il suo cucciolo dall'orrore della società umana.[52]

Il materno come nido in cui ritornare, così come il paragone con il mondo animale,[53] sono immagini ricorrenti nel romanzo. Il motivo del nido si declina non solo come esperienza di protezione e grembo materno,[54] ma anche come terra materna: «essa vuole riportarmi finalmente al suo proprio nido, come l'aria che porta il seme che vuole interrarsi».[55] Una volta raggiunto il nido leggendario, l'Almeria, terminata la corsa,[56] inizia la marcia. Con l'arrivo a El Almendral, un esiguo villaggio in cui resiste un'unica attività, il bar di un vecchietto basso e dalla pelle colorita, si chiude

[50] Ivi, p. 339.
[51] «Io dormivo annidato fra le sue braccia, godendo le sue morbidezze e i suoi tepori come un pulcino gode le piume della cova. E la diversità delle sue membra, accosto alle mie, si dava al mio senso come un atto sostanziale della maternità: un adempimento di là da ogni domanda». Ivi, p. 139.
[52] Ivi, p. 107.
[53] «Essa mi guardava con occhi struggenti, come fossimo entrambi, lei e io, reduci da un'orrenda, opposta crociera nelle tenebre. E io, senza osare di rannicchiarmi in lei, mi strusciavo al suo fianco appena appena, come un gattaccio di strada che oscilla fra l'invito delle fusa e il timore di offese già sofferte». Ivi, p. 265.
[54] «Da quel seme gettato dentro il tuo nido spunterebbe viva la tua muñeca». Ivi, p. 120.
[55] Ivi, p. 15.
[56] «Per me, che corro verso El Almendral, i tempi si riducono a un unico punto sfavillante: uno specchio, dentro il quale precipitano tutti i soli e le lune. E là in quel punto sospesa, in volo ma pure immobile, mi precede la mia staffetta encantadora». Ivi, p. 25.

la ricerca delle radici materne («Qua in giro tutta la gente porta questo cognome»)[57] e si apre il ricordo di un'altra fuga: quella dal collegio a casa, da Torino a Roma alla fine della guerra. Il restauro memoriale del materno con la comprensione del suo alibi, l'ambiguità,[58] consente il ripensamento di un altro rapporto, quello con il padre. La figura del padre, assente nella vita di Manuele e quando presente dispensatrice di carezze istituzionali, viene descritta nei termini di sposo innamorato e marito abbandonato, uomo votato alla Regia Marina e tradito dal re. Nelle pagine conclusive del romanzo viene presentato come un uomo solo, sudicio e ubriaco, rivelando tutta la sua fragilità e le estreme conseguenze di una vita da «maschio per obbligo».[59]
Il padre è dunque un uomo ai margini della società patriarcale che lo ha generato e poi abbandonato. Per comprendere il pianto scaturito dall'incontro con il padre nella sua casa a Roma, interviene ancora una volta il corpo della memoria. Nella ricostruzione memoriale, la veduta finale di sé stesso «ragazzino brutto e ripulito nei suoi pantaloni nuovi e blusa americana»[60] nel quartiere di San Lorenzo, si completa attraverso il risentire nel presente il suono, la voce del suo pianto. La pretesa scientifica di analizzare il seme della goccia del pianto, di vivisezionare le sue cause scatenanti, fallisce. Il motivo dell'ambiguità, che ha caratterizzato il materno, è il solo a proporre una risposta che, seppur caduca e inverosimile, viene accettata dall'io: «piangevo per amore».[61] Il pianto d'amore per il padre Eugenio Ottone Amedeo si manifesta percettivamente nella sensazione di una puntura di vespa gigante che dal collo penetra fino alla gola. Questa stessa sensazione si ripete, si raddoppia, alla morte del padre, avvenuta l'anno successivo nell'autunno 1946. L'ambiguità e il motivo del doppio tornano in chiusura per chiudere il cerchio di due fughe e due approdi, quello da Milano a Gergal verso il materno, quello da Torino a Roma verso il paterno. La dimensione onirica e memoriale permette a Manuele di esperire quell'armonia dei contrari altrimenti impossibile e dunque non solo di ricongiungersi con il ricordo paterno e materno, ma di comprenderne anche la doppiezza e l'ambiguità, la loro natura ibrida. Non solamente il sogno e la memoria consentono a Manuele di risignificare il ricordo della madre Aracoeli; le tre cartoline andaluse, presenti nel romanzo, lo guidano nella scoperta della terra materna e mediano la ricostruzione delle sue memorie d'infanzia. Alle immagini delle cartoline Manuele attribuisce infatti diversi significati, attingendo costantemente ad esse come ad un

[57] Ivi, p. 361.
[58] «E così ti ringrazio per il nostro intrigo puerile. La tua terribile ambiguità-tua buiezza e imbroglio, tuo scandalo tuo splendore-mi accompagnerà, giocando, al traguardo del vuoto. Che tu sia benedetta, mamita, per il tuo alibi». Ivi, p. 338.
[59] «Maschio soldato e eroe, difensore della Patria, pronto a combattere e uccidere, e se necessario morire per essa; che vive il rischio e la gloria del suo essere soldato e del suo possibile divenire eroe come essenziale e imprescindibile connotato di virilità.; e non solo quando la Patria è in pericolo, ma anche in ogni occasione della vita civile. Sempre un po' soldato, disposto a buttarsi battersi comunque e dovunque, indipendentemente dal perché, riconoscendosi nel gesto atletico e nell'atto di coraggio, nell'impulso che nega e disconosce la paura, alla maniera che tutti gli eroi dell'immensa galleria della gloria prossima e remota gl'insegnano…». Carla Ravaioli, *Maschio per obbligo*, Milano, Bompiani, 1979, p. 34.
[60] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 380.
[61] Ivi, p. 382.

repertorio di personaggi/e o ambientazioni attraverso cui ricostruire i suoi ricordi e sogni d'infanzia.

## 2. *Le tre cartoline andaluse*

Attraverso quello che il protagonista Manuele definisce «monologo sregolato»,[62] *Aracoeli* ripercorre il restauro memoriale della storia familiare di un uomo che non ha mai smesso di rivolgere alla vita la sua ostinata domanda d'amore[63] e che fugge verso la patria materna «per un appuntamento d'amore».[64] All'età di quarantatré anni, impiegato insoddisfatto di un'azienda editoriale in cui trascorre secondo gli orari d'ufficio metà del suo tempo, Manuele utilizza il suo stipendio mensile per compiere un viaggio che interrompa la lunga «separazione smemorata»[65] dalla madre. Alle separazioni obbligate della vita, dalla nascita («mia prima separazione da lei»)[66] alla morte, si aggiunge la separazione dell'io dalla narrazione della memoria dell'ambivalenza materna. È il ponte dei morti, con i suoi quattro giorni di vacanza, dal 31 ottobre al 4 novembre, ad offrire l'occasione per incontrare il «leggendario ESTERO materno».[67]
L'incipit del romanzo, «Mia madre era andalusa»,[68] oltre ad anticipare il nome della terra meta del pellegrinaggio, pone l'accento sulle origini geografiche materne. L'origine andalusa di Aracoeli è circondata nell'infanzia da un alone di mistero alimentato non solo dalla reticenza della piemontese famiglia paterna, ma anche dalla propensione del protagonista, «incline alle visioni più che alle indagini»,[69] ad immaginare «possibili voli verso nidi leggendari».[70] Tre cartoline andaluse, spedite da Gergal, aiutano il protagonista nella acquisizione visiva di una terra sconosciuta. Il corpo della memoria, fatto di immagini, guida Manuele in questa agnizione. Il ricordo fotografico del timbro di Gergal apposto sulle cartoline giunte a Roma quando era bambino e inviate dallo zio materno, l'eroe Manuel,[71] viene assunto come bussola visiva che orienta la «nostalgia dei sensi»[72] verso la terra di Almeria. Sono sempre delle immagini, le tre cartoline illustrate rispettivamente con la *puerta de oro*, la *Catedral-Fortaleza* di Almeria, e quella di una ragazza in festa, a fornire la materia

[62] Ivi, p. 28.
[63] «Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso; eppure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione o pretesa; mentre la mia domanda assillante ormai si legava inesorabilmente, per me, al tema della colpa e della vergogna». Ivi, pp. 16-17.
[64] Ivi, p. 22.
[65] Ivi, p. 7.
[66] Ivi, p. 20.
[67] Ivi, p. 25.
[68] Ivi, p. 3.
[69] Ivi, p. 4.
[70] Ivi, p. 30.
[71] «Il mio EROE fu e rimane, a tutt'oggi sempre uno: mio zio Manuel, fino dal giorno che per la prima volta ne ebbi notizia». Ivi, p. 6.
[72] Ivi, p. 10.

per la creazione di un ricordo apocrifo del matrimonio tra la madre Aracoeli e il padre Eugenio. Le tre immagini delle cartoline vengono risemantizzate e collocate da Manuele in un immaginario collage fotografico che diventa la successione filmica di tre fotogrammi. Si legge infatti:

> Sapevo che il loro primo incontro era stato nel territorio nativo di mia madre; e non potevo ricostruirmi il teatro delle loro nozze altro che sull'unico documento di quelle famose cartoline. Attraverso una porta d'oro, e di qua da una rada turchina pavesata di vele, i due sposi entravano in una Catedral-Fortaleza. Lei, abbigliata in un immenso vestito rosso fuoco, in testa un cappello di piume bianche; e lui in uniforme di parata bianca e oro.[73]

L'importanza emotiva e documentaria dell'immagine non si esaurisce nel sogno infantile dello sposalizio, ispirato dalle tre cartoline andaluse, ma continua nel corso della narrazione. Le cartoline protagoniste di quel ricordo d'infanzia diventano poi mezzi attraverso cui riconoscere l'Andalusia e immagini di cui la memoria si impossessa per restituire, attraverso la loro risemantizzazione, la figura materna di Aracoeli. La cartolina che viaggia, così come il protagonista nel tempo della memoria e nello spazio, è soggetta come si vedrà a una continua risignificazione. La prima cartolina, un'antica veduta della porta di Almeria, e la seconda, l'interno di una Cattedrale, vengono assunte dall'immaginario di Manuele come il «vero ritratto dell'ignota città Almeria».[74] In *Aracoeli* la conoscenza della terra materna viene filtrata dalle immagini delle prime due cartoline a tal punto che Manuele, giunto a Gergal, si aspetta di incontrare ciò che le foto rappresentano, ma l'«approdo famoso della cartolina»[75] non si incontra: «Mi ritrovavo, infatti, di fronte al porto che, nel suo mare invisibile, mi pareva interrato. Sotto le nubi basse, nessuno specchio barocco, nessuna porta d'oro».[76] Le aspettative di Manuele non si scontrano unicamente con l'idea che si era fatto dell'ignota città materna, ma anche con le descrizioni della città fornite dalle persone incontrate sul posto, come il camionista di Malaga, che lo rimanda unicamente ad attrazioni turistiche.
Tra le mete turistiche elencate mancano quelle della fantasticata terra materna: «la Rocca dei Mori, e l'Avenida del Generalissimo; ma inutilmente, in silenzio, ho atteso una qualche sua menzione della Puerta d'Oro, o della Catedral-Fortaleza».[77] Il sentimento che il protagonista nutre nei confronti delle immagini da cartolina è ambiguo, da un lato le ricerca nel paesaggio, dall'altro «castelli, cattedrali o Porte d'oro»[78] vengono rifiutati come luoghi turistici o, come direbbe Manuele, «larve incantatrici».[79] Questo conflitto tra aspettativa e realtà, cioè tra l'immagine che si era

[73] Ivi, p. 48-49.
[74] Ivi, p. 48.
[75] Ivi, p. 63.
[76] Ivi, p. 74.
[77] Ivi, p. 68.
[78] Ivi, p. 146.
[79] *Ibidem.*

creato e ciò che realmente incontra, crea frustrazione e rifiuto perché lo sviano dall' "appuntamento" con la madre.
Sono invece i luoghi ai margini a mediare l'incontro con il materno: alla Cattedrale si sostituisce la «chiesuola anonima»,[80] simile a una grotta, in cui Manuele trova il «messaggio segreto della mia andalusa»[81] che lo aspetta in Paradiso; così come alla porta d'Oro, che nella cartolina si ergeva come specchio di un approdo popolato di vele e di personaggi orientali, si sostituisce l'ingresso-approdo del bar con il suo vecchio proprietario piccolo e colorito («E che altro potrebbe essere, il mio approdo, se non un'osteria o un bar?»).[82] La soglia del bar, una volta varcata, permette al protagonista la sospensione del giudizio razionale grazie allo *chichón*,[83] liquore biancastro dal sapore di anice, che agisce come gli «amati succhi materni, allucinanti quanto l'erba magica»,[84] predisponendolo alle allucinazioni visive e uditive. Durante la visita al «castelluccio rozzo»[85] di Gergal, i vapori del liquore gli permettono per esempio di trasformare il rumore del vento nella risata materna.[86] Per incontrare il materno, Manuele ripone volutamente i suoi occhiali[87] nella tasca del giaccone o, pur indossandoli, questi diventano piccoli prismi ottici[88] che restituiscono al protagonista allucinate apparizioni: nella chiesa invece dell'immagine incorniciata, l'Assunta circondata da angeli, Manuele vede una sirenide circondata da pesci.[89] È infatti la visione, non la vista,[90] a guidare le tappe della sua *quête*. Gli occhiali appannati non precludono il riconoscimento della terra materna, ne agevolano invece l'acquisizione attraverso una ancestrale memoria del corpo che fa percepire il passaggio di Aracoeli su quella terra: «Ma inoltrandomi sul piazzale del Porto, riconosco, in un singulto improvviso, che di qua passò una volta Aracoeli e che ora i miei piedi ricalcano l'orma dei suoi piedini giovani».[91] Manuele si riconosce in un «Ulisse di terra»[92] che insegue con il corpo della memoria in continua ricostruzione la madre-ragazza che fugge. Nel romanzo è infatti in atto una doppia fuga verso l'Andalusia: quella immaginata di Aracoeli che fugge verso la sua terra dalle tombe scoperchiate a

[80] *Ibidem.*
[81] La scritta riportata sul foglio custodito dentro il leggio della chiesa, "Hodie mecum eris in Paradiso", viene interpretata da Manuele come un messaggio della madre in cui «lei mi riconfermava, per il termine del viaggio, il nostro appuntamento in qualche inesplicabile cielo». Ivi, p. 147.
[82] Ivi, pp. 360-361.
[83] Si tratta probabilmente dello chinchón, una bevanda alcolica al sapore di anice, che prende il nome dalla località in cui viene prodotta e imbottigliata.
[84] Ivi, p. 322.
[85] Ivi, p. 223.
[86] «E allora che aspettiamo, Aracoeli, a rientrare adesso nel nostro feudo serràno? In risposta la stessa Aracoeli (ridotta ad un filo di vento) ride alle mie spalle di tale proposta turistica. E mi sorprendo all'udire che questa sua presente risata è una risata di vecchia». *Ibidem*.
[87] Manuele è, al momento del viaggio, miope, astigmatico e presbite. Le lenti di cui si serve sono spesso vecchie e scadute. Gli occhiali vengono spesso tolti per consentirgli un approccio visionario alla realtà.
[88] Ivi, p. 322.
[89] Ivi, p. 146.
[90] «Dal mondo, in cui pretendo d'incontrare Aracoeli, a me sale la consueta, unica risposta: «Che cosa cerchi, e chi?! Non c'è nessuno. E tanto vale che ti tolga gli occhiali. Da vedere non c'è niente». Ivi, p. 151.
[91] Ivi, p. 61.
[92] Ivi, p. 152.

seguito del bombardamento che colpì il cimitero del Verano il 19 luglio 1943, e quella reale di Manuele che fugge dai deliri tetri e da Milano verso Gergal alla sua ricerca.
Se Manuele si muove nella «doppia direzione del passato e dello spazio»,[93] la cartolina con la *puerta de oro*, «recapitata postuma per un disservizio postale»,[94] viaggia portando il ricordo della voce dello zio materno Manuel da Gergal a Roma. Nella cartolina con l'antica figura della Porta d'Oro, lo zio Manuel scrive «che tutti in famiglia si portavano bene e non c'era da stare in pensiero per loro».[95] Nel rievocare l'episodio dell'arrivo della cartolina a Roma Manuele rivela che al momento della lettura lo zio doveva essere già morto da due mesi. Quando Manuele bambino legge la cartolina il mittente è già morto, ma né lui né Aracoeli conoscevano l'accaduto. Questa mancata coincidenza tra tempo di scrittura e tempo di lettura sospende la morte permettendo a Manuel di parlare dal «radioso oltremondo»,[96] di cui la Porta illustrata nella cartolina è immagine.[97]
L'immagine della *puerta de oro* viene riletta da Manuele come se fosse una soglia polivalente: da ingresso di cattedrale, in cui passarono i genitori il giorno del matrimonio, a soglia per la «resurrezione carnale dei morti».[98]
Le cartoline di *Aracoeli* rilette e reinterpretate in base a quando la memoria del protagonista sceglie di rievocarle si potrebbero forse paragonare al testo che si fa e disfa ad ogni lettura, così come scrive Derrida in *La pharmacie de Platon* (1972).
In *Aracoeli*, Manuele, influenzato dalla sua storia personale, scrive e riscrive il significato dell'immagine, restituendo alla fotografia della figura femminile della cartolina andalusa più significati che variano a seconda del rapporto con il materno: da madre-sposa a madre-ballerina. Come avviene per il teatro d'opera giapponese,[99] il polo negativo si alterna a quello positivo e la madre, «passeggiatrice incantevole e multiforme»,[100] si proietta nello «schermo della memoria»[101] in una vertiginosa serie di immagini opposte: «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina».[102] Quest'ultima apparizione si lega ad un'immagine formato cartolina arrivata dall'Andalusia e di cui Manuele ricorda come da bambino se ne impadronì conservandola nel cassetto:

[93] Ivi, p. 10.
[94] Ivi, p. 232.
[95] Ivi, p. 230.
[96] Ivi, p. 232.
[97] «Oggi, quella cartolina, […] mi si fa credere un alibi di Manuel, a noi fatto pervenire da lui stesso, di là dal suo radioso oltremondo, per darci smentita della sua morte. Un simile scherzo affettuoso gli somiglia; e lui non per niente avrebbe scelto la figura della Puerta d'Oro. […] La Puerta di Manuel è immortale». *Ibidem*.
[98] Ivi, p. 11.
[99] «Però improvviso il proiettore si sposta; e una seconda reminiscenza dà il cambio alla prima, come nel teatro d'Opera giapponese, dove il dramma si alterna con la farsa». Ivi, p. 164.
[100] Ivi, p. 145.
[101] G. Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, p. 8.
[102] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 145.

C'è una ragazza in festa, con una grandissima gonna rosso fuoco, e visibile, una sottogonna a volanti, di un materiale leggero e gonfio da parere di piume. Ha calze bianche e scarpette rosse; sul busto, uno scialle lavorato a fili multicolori e in cima alla testa una rosa bianca.[103]

L' immagine della ballerina di flamenco viene investita di nuovi significati che mediano la memoria del materno. La cartolina illustrata diventa così nell' «iconografia puerile»[104] immagine-supporto per la creazione di ricordi inventati, apparizioni o sogni che rielaborino il ricordo e l'assenza di Aracoeli, scappata da casa «sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo»[105] per riparare nella fantasmagorica *Quinta.*[106] Con la crescita e le esperienze cambia la stessa immagine materna, di cui la cartolina è specchio. Nel corso della narrazione il figlio Manuele immagina la madre che si sposa con il padre Eugenio «abbigliata in un immenso vestito rosso fuoco, in testa un cappello di piume bianche»,[107] la vede riapparire dal cancello della *Quinta* come una «sagoma di donna in veste rossa»[108] e infine la sogna sul palcoscenico vestita con «un grande abito rosso a pieghe (simile a quello della famosa danzatrice nella cartolina)».[109] L'assimilazione della cartolina è tale da interessare lo stesso protagonista che amplifica le possibili suggestioni nate dal riferimento iconografico attraverso la similitudine: «In fretta scivolai dietro l'angolo, rannicchiandomi all'ombra del muretto laterale: simile al povero, disgraziato amante di una ballerina ascesa al primato delle grandi ribalte».[110] La ballerina della cartolina illustrata presta la sua identità non solo alla madre-sposa, accompagnata dal padre in uniforme, ma anche alla madre che ride e si contorce accompagnata questa volta dalla Donna-cammello,[111] travestita nel sogno da Re d'Italia. Il padre in uniforme protagonista dello «sposalizio esotico»[112] viene sostituito nel sogno dalla ladra, «gigantesca, magica, di bruttezza orrida e meravigliosa»,[113] che ha sottratto Aracoeli dal tetto coniugale. Il travestimento della donna-cammello nel Re d'Italia si

[103] Ivi, p. 48.
[104] Ivi, p. 297.
[105] Ivi, p. 290.
[106] La *Quinta* è il bordello in cui la madre, «povera meretrice clandestina», si reca per placare la sua ninfomania. Ivi, p. 290. «Sulle soglie della mia fanciullezza c'è un cancello volgare di stile liberty: dal quale […] si vede una porta verniciata di un colore giallino fra stucchi bianchi e incorniciata di glicini. Quel cancello marchiato da interdizione e maledetto, rimase, per me bambino, l'ingresso al Palazzo delle Mille e una Notte». Ivi, p. 74.
[107] Ivi, p. 49.
[108] Ivi, p. 327.
[109] Ivi, p. 343.
[110] Ivi, p. 323.
[111] Il titolo di fantasia di donna-cammello deriva dal ricordo della donna: «e non solo per il colore marrone del suo abito, dei suoi capelli e perfino della sua pelle - di un bruno spesso, che pareva cotta; ma per le forme proprie del suo corpo strano. Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla». Ivi, p. 294.
[112] Ivi, p. 141.
[113] Ivi, p. 297.

comprende nella misura in cui entrambi, con la loro statura gigantesca, [114] eclissano il padre Eugenio[115] che non agisce di fronte alla fuga di Aracoeli.
In una lettera inviata all'amico Goffredo Fofi tra il 24 e il 25 dicembre 1979 Elsa Morante scrive a margine: «Per auguri di Natale, ti mando questa cartolina andalusa, ossia riguardante un poco la storia che sto scrivendo».[116] Se la storia è quella di *Aracoeli*, la cui stesura interessa gli anni dal 1975 al 1982, la cartolina potrebbe essere allora una delle tre presenti nell'«ultimo romanzo andaluso»[117] di Manuele.
La cartolina può esser allora letta come mezzo a supporto dell'invenzione narrativa non solo per il protagonista di *Aracoeli*, che racconta così le sue memorie, ma per la stessa Morante che la possiede nella realtà come materiale per la costruzione del suo ultimo romanzo.

[114] «Si sa che il re d'Italia Vittorio Emanuele Terzo era basso di statura; ma io, non avendolo mai veduto di presenza, su quel titolo di Maestà e sulla misura del suo colbacco me lo figuravo gigantesco». Ivi, p. 45; «la maestosa donna-cammello si rivolgeva a mia madre come a una creatura disarmata». Ivi, p. 296.
[115] «[…] lo figuravo gigantesco: torreggiante sul ponte della nave fra i marinai di truppa e gli ufficiali di ogni grado, tale che persino mio padre, vicino a lui, diventava piccolino». Ivi, p. 45.
[116] Goffredo Fofi (a cura di), *Cara Elsa, Storia di un'amicizia*, Napoli, Liguori Editore, Edizione Epub, 2022.
[117] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 151.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Nicola Matteo Salis

# Eteronormatività e questioni di genere in *Aracoeli*

Il contributo intende approfondire la costruzione dei personaggi di Manuele e Aracoeli nell'ultimo romanzo di Elsa Morante. Affrontando la differenza che contraddistingue i loro comportamenti prima dell'ingresso nella società ai Quartieri Alti e dopo la loro immersione negli stereotipi sociali – di virilità nel caso del narratore, e di moglie e madre perfetta nel caso di Aracoeli – questo studio si pone l'obbiettivo di problematizzare la loro interpretazione per restituire dignità ad entrambi i personaggi corrotti dalle aspettative pubbliche. Si terrà conto del viaggio che intraprende Manuele non tanto come *quête* per disfarsi del ricordo tormentoso della madre, quanto per rivivere la serenità edenica di Montesacro nel momento in cui le due soggettività, lontane dalle costrizioni dei ruoli legati alle politiche di genere, potevano liberamente esprimere il proprio sé.

*The following paper delves into the construction of the characters of Manuele and Aracoeli in Elsa Morante's last novel (1982). Underlining the difference that distinguishes their behavior before entering society in the Quartieri Alti and after their immersion in social stereotypes – about virility in the case of the narrator, and about being a model wife and mother in the case of Aracoeli – the goal of this study is to problematize their conventional interpretation to restore dignity to both characters, as they appear to us as corrupted by social expectations. The journey that Manuele undertakes will be taken into account not so much as a quête to get rid of the tormenting memory of the mother, but to relive the edenic serenity of Montesacro when both subjectivities, without gender role-performing, they could freely self-determine their own self.*

## 1. *Aracoeli in un nuovo orizzonte di senso*

In che modo e in che misura la questione di genere è presente nell'ultimo romanzo di Elsa Morante? È legittima una prospettiva che consideri l'eteronormatività un valido campo di analisi per *Aracoeli*? Per rispondere a tali questioni, si può iniziare a dire che le vicende esperite da Manuele e Aracoeli ci consentono di varcare le porte della finzione per interrogarsi su come le ideologie di genere dimezzino «la persona umana, dichiarandola per metà nobile e per metà spregevole», per riprendere quanto scriveva la scrittrice già nel 1961 in un intervento sull'erotismo in letteratura.[1]
Che per Morante le classi dirigenti contemporanee, «combinando insieme la frustrazione dell'erotismo e il sonno della ragione»,[2] neghino agli individui il loro «massimo onore, che è la libertà di scelta»,[3] è una posizione che, a mio avviso, si può

[1] E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura*, in Ead. *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2013, p. 91.
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 92.

provare a rileggere alla luce delle teorie sulla sessualità di Michel Foucault, secondo il quale, com'è noto, a partire dal XIX secolo viene meno l'autodeterminazione sessuale. È in questo periodo, infatti, che nasce «una tecnologia del sesso completamente nuova; nuova perché […] essa faceva del sesso non solo un problema laico, ma un affare di Stato; meglio, un problema in cui l'intero corpo sociale, e quasi ciascun individuo erano chiamati a porsi sotto sorveglianza».[4]
I personaggi di Aracoeli e Manuele possono essere considerati sintomatici di questa trasformazione culturale perché la loro vita non è stata «integrata in modo esaustivo a delle tecniche che la dominano e la gestiscono».[5] Possiamo leggere, cioè, *Aracoeli* come un romanzo in cui Morante dà voce a Manuele, un omosessuale non dichiarato, schiacciato da sovrastrutture sistematiche di genere che lo privano della possibilità di autodeterminarsi, mentre il personaggio materno risulterebbe anch'esso vittima del ruolo prestabilito dalla società patriarcale per la sua esistenza. In altri termini, Morante avrebbe posto al centro di *Aracoeli* il crescente malessere di chi non è libero di autodeterminare la propria singolarità, suggerendo che la società concepisce l'alterità in termini negativi e preclude una serena inclusione a chiunque venga concepito come diverso.
Aracoeli e Manuele, e le loro relazioni intersoggettive con gli altri personaggi del romanzo, possono così mettere in evidenza quanto affermato da Teresa de Lauretis e cioè che l'eteronormatività come istituzione è «una costruzione sociale [… che dipende] dalla costruzione semiotico-ideologica del genere piuttosto che dall'esistenza fisica (naturale) di due sessi».[6] Il conformismo della legge sociale, che con il suo torbido processo censura come immondi i non omologati ad essa,[7] si adopera per far apparire il diverso come un traditore immorale e colpevole.[8]
In questa direzione, si può rileggere la rappresentazione morantiana del conformismo sociale anche attraverso ciò che Judith Butler, in *Gender Trouble* (1990), definisce performatività: la pratica citazionista reiterata attraverso la quale il discorso produce gli effetti che esso nomina e che costituisce le fondamenta del paradigma culturale occidentale del potere-sapere-piacere. In particolare, le norme regolative del "sesso" operano per materializzare il sesso dei corpi e la differenza sessuale a vantaggio del consolidamento dell'imperativo eterosessuale,[9] che altri non è che l'eteronormatività. Per la filosofa statunitense, l'eteronormatività è l'assetto valoriale della società

[4] Michel Foucault, *La volonté de savoir* [1976], trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 103. Per il filosofo francese la *scientia sexualis* è un dispositivo attraverso cui «qualcosa come la "sessualità" è potuta apparire come verità del sesso e dei suoi piaceri» (ivi, p. 63) e perciò si sono affermate sia rigide categorizzazioni come normalità, devianze e perversioni nella condotta sessuale, sia vincolanti imperativi sui ruoli sociali come il rispetto della «fisiologia naturale delle donne» (ivi, p. 103) a cui spetta la responsabilità riproduttiva.
[5] Ivi, p. 126.
[6] T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, 32.
[7] E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 108.
[8] Ivi, p. 111.
[9] J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1999], trad. it. di S. Adamo, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 2.

contemporanea che necessita di essere messo in discussione perché basato su etichette come *normalità* e *diversità*, o ancora sul binarismo *maschile* e *femminile*.[10] Non mancano interpretazioni delle questioni di genere in *Aracoeli* che procedono in una simile direzione,[11] tra le quali vale la pena di ricordare il contributo di Sara Fortuna e Manuele Gragnolati. Considerando l'ultimo romanzo di Morante come «il suo lavoro narrativo con una disposizione più saggistica, e in senso ampio, filosofica»,[12] la loro lettura si sofferma in particolare sulle fluide categorie linguistiche di Montesacro, che si pongono in continuità con la soggettività fluida dei comunicanti rispetto ai simulacri convenzionali che costituiscono i dialoghi ai Quartieri Alti e su cui si fondano gli stereotipi sessuali e sociali dell'ideologia borghese.

Con le vicende di Aracoeli e Manuele – e questa è la tesi che qui si sostiene – Morante innalza, dunque, un ponte comunicativo con gli anni a lei coevi, in cui sono immersi tutti i personaggi del suo ultimo romanzo, quando il ridursi delle distanze geografiche ha permesso al dibattito sulle discriminazioni di genere di aprirsi ad una diffusione transnazionale.[13] Al di là però della possibilità che Morante fosse solidale con le rivendicazioni della comunità lgbt+, è da ricordare la *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, pubblicata il 17 Luglio 1968 su «Paese Sera».[14] La scrittrice prese infatti posizione in merito al processo intentato dal padre del giovane Giovanni Sanfratello che sarebbe stato soggiogato psico-fisicamente dall'imputato, reo di plagio e condannato a nove anni di reclusione, interdizione da ogni pubblico ufficio e risarcimento a beneficio dei denuncianti.

[10] Marco Antonio Bazzocchi considera utile questa prospettiva per la letteratura perché «il dualismo maschile/femminile […] costitutivo di ogni cultura occidentale […] [ha] un potenziale simbolico che va nella direzione della sua continua ripresa, affermazione, revisione, ridefinizione, sovvertimento […] [e] se da una parte afferma la differenza, dall'altra implicitamente spinge a modi di superamento della stessa differenza» (M. A. Bazzocchi, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 8).

[11] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities. Defying Normative Resistance and Maternal Melancholia in* Aracoeli, in S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 219-231; C.F.E. Holzhey, '*The Lover of a Hybrid': Memory and Fantasy in* Aracoeli, in M. Gragnolati e S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance. Elsa Morante's* Aracoeli, Oxford, Legenda, 2009, pp. 42-58; A. Deuber-Mankowsky, *Baubo – Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminist*, in M. Gragnolati e S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance*, cit., 73-83; S. Fortuna, M. Gragnolati, *«Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad* Aracoeli *di Elsa Morante»*, «Nuova Corrente» 55, 2008, pp. 85-123.

[12] S. Fortuna, M. Gragnolati, *Attaccando al suo capezzolo*, cit., p. 95.

[13] «Gli anni della Seconda guerra mondiale segnano un periodo di apertura di spazi relativamente più ampi per la socialità delle persone queer, prima di tutto grazie all'aumentata mobilità geografica determinata dal conflitto […] lontano dalle reti di controllo sociale della famiglia, venendo a contatto con network LGBT+, o formandone di nuovi, nelle grandi città molte persone vedono moltiplicate le occasioni per vivere la propria sessualità in maniera più libera. Inoltre, gli stravolgimenti causati dal conflitto fanno cedere almeno momentaneamente alcune delle rigide prescrizioni sociali che limitavano la mobilità delle donne e, più in generale, consentono un certo rilassamento del controllo sociale in materia di sessualità» (M. De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Einaudi, 2021, p. 110).

[14] La lettera può leggersi in M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 728-729.

## 2. *Aracoeli e Manuele: due personaggi-queer*

In *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*[15] Davide Luglio prende le mosse da una rilettura del volume di Vincent Jouve dedicato alle relazioni tra il lettore e i personaggi del romanzo,[16] per ipotizzare una riconfigurazione dell'episteme, tra XX e XXI secolo, che avrebbe generato una nuova concezione dei saperi e dell'uomo, di cui la letteratura e il personaggio letterario contemporaneo sono rivelatori. Lo studioso si propone di superare le tassonomie strutturaliste, riconoscendo che l'importanza del personaggio non è più da rintracciarsi nella sua funzione artistica bensì in quella comunicativa.[17] Adottando una prospettiva culturale, l'analisi del personaggio ha l'intento di rispondere alle seguenti domande: «che cosa comunica [il personaggio]? Che effetto fa? Che percezioni suscita e come funziona nella testa del lettore?».[18] Per Luglio le due principali tipologie di effetto-personaggio sono il personaggio «recepito come una persona che si muove in un mondo al quale il lettore si sente partecipe e omologo durante la lettura», e il personaggio «visto come pretesto che consente di vivere per interposta figura una serie di situazioni fantasmatiche».[19]
Riportando tali osservazioni al contesto romanzesco dei personaggi di Aracoeli e Manuele, si può avere l'impressione che tali personaggi non siano tanto entità immaginarie create dalla fantasia autoriale, bensì vere e proprie incarnazioni umane. In particolare, la narrazione in prima persona di Manuele rende la sua voce meno letteraria e più prossima alla confessione di un individuo che, a differenza di quanto l'etimologia latina suggerisce, non è più integro e indivisibile, bensì frammentato in tante versioni di sé alla ricerca di quella compatibile con le imposizioni eteronormative. Lo stesso può dirsi di Aracoeli che, nonostante il tirocinio borghese sotto la guida della cognata Raimonda, non occuperà la posizione sociale che le è stata imposta come consustanziale alla sua natura in quanto donna e quindi obbligatoriamente moglie e madre. Il personaggio del romanzo, dunque, e la relazione con l'altro, con il noi, diventano il vettore empirico di un nuovo orizzonte di senso.
I personaggi di *Aracoeli* e gli studi di genere contemporanei offrono la possibilità di ampliare la concezione dell'essere umano a cui il binarismo gender e l'imperativo eterosessuale rendono impossibile una serena espressione del proprio sé. Anche sulla scia dell'immedesimazione per intero di cui Morante parlava nel suo intervento sul romanzo del 1959,[20] la definizione di personaggio-queer consente di raccogliere le

[15] D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, «Enthymema» XXV, 2020, pp. 213-224.
[16] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
[17] D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio*, cit., p. 215.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, pp. 219-220.
[20] «E allora, nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere […] è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: "S'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa […] ad un altro io, diverso in

manifestazioni di Aracoeli e Manuele una volta rotto lo schema che li ha destinati al confinamento e all'esclusione. La designazione personaggio-queer,[21] essendo anch'essa artificiosa, non esaurisce la pluralità delle caratteristiche che si prestano ad altre interpretazioni sui personaggi, ma offre la possibilità di chiarire la complessità delle esperienze che sfuggono – o si ribellano – al convenzionale modello binario. In effetti, se la costruzione di un'episteme avviene attraverso la giustapposizione dei tratti comuni nei campi dell'esperienza e del sapere lontani tra loro, e in apparenza senza un legame esplicito, ed è premessa fondamentale la rottura con l'episteme precedente, la ridefinizione dei discorsi attorno alla sessualità – non più concepita in quanto realtà oggettiva e fissa, bensì come un divenire articolato – allora è possibile parlare di un nuovo ambito di studi che ristruttura le scienze umane.[22] Vengono, quindi, chiamate in causa la letteratura contemporanea e il personaggio letterario contemporaneo e nel caso specifico dei personaggi di Aracoeli e Manuele la conseguenza è il confronto diretto con il mondo «non con l'intenzione di cambiarlo né con l'intenzione di metterlo a distanza […] [ma per] farsi carico degli individui fragili, dei dimenticati dalla grande storia».[23]

*Aracoeli* – come asserito da Concetta D'Angeli – è un romanzo nel quale «la scrittrice tenne molto presenti le coordinate storiche nelle quali si inseriva il viaggio di Manuele: lo dimostra l'attenzione con la quale nei manoscritti del romanzo vengono annotate le date degli avvenimenti pubblici degli anni in lui la vicenda è collocata e le accurate ricerche storiche, che la Morante condusse al riguardo e delle quali dà preciso conto».[24] Sebbene la studiosa non faccia alcun riferimento ad annotazioni sulla questione di genere nei manoscritti morantiani, *Aracoeli* è un romanzo che fa riflettere sull'eteronormatività dal momento in cui «moltiplicati e diffusi all'infinito coi mezzi della scienza e dell'industria, i mostri delle frustrazioni piccolo-borghesi, accaniti, continuano a infestare il mondo».[25] In tale luce appaiono evidenti il senso di inadeguatezza avvertito da Manuele per via del suo orientamento sessuale e della sua fluttuazione di genere e la degradazione a cui Aracoeli va incontro come gli effetti prodotti dal conformismo eteronormato a cui non possono adeguarsi.

La società contemporanea a Morante, e ancora oggi la nostra, impone una rigidità nella sessualità che porta all'accettazione di uno status quo a coloro che, per paura dell'emarginazione, accettano le identità precostituite pur non riconoscendosi in

apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero"». E. Morante, *Nove domande sul romanzo*, in Ead. *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2013, p. 54. Corsivo nel testo. Si tenga presente che Morante si riferiva all'io narrante e dunque l'immedesimazione è qui intesa per estensione analogica all'intero sistema dei personaggi.

[21] Bazzocchi nell'*Introduzione* al *Codice del corpo* fornisce un'efficace e sintetica definizione di queer indicando con esso «l'inclassificabile e il non normabile», *Il codice del corpo*, cit., p. 7. Per una più esaustiva definizione del lemma si legga Maya De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, cit., pp. VIII-IX.

[22] D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio*, cit., p. 217.

[23] Ivi, p. 220.

[24] C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante.* Aracoeli*,* La Storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci editore, 2022, p. 17.

[25] E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura*, cit., p. 91.

queste. Nel caso del personaggio di Aracoeli, essa ha dovuto lasciare la sua terra natia e separarsi dalla sua famiglia a soli sedici anni, a seguito del concepimento di Manuele. Dall'Andalusia alla Roma dei Quartieri Alti, con in mezzo il periodo di incubazione in cui il contatto con il mondo romano sembra essere spazialmente assai limitato, Aracoeli è impegnata a dimostrare la sua idoneità ai costumi sociali che non le appartengono. Un elemento che nell'ottica di un'interpretazione queer bisogna mettere in evidenza è che una «ragazzetta»[26] di quella età, e con un *background* culturale umile, diversamente da Eugenio Oddone Amedeo – piemontese e ufficiale della regia marina – non disponeva degli strumenti per decidere della sua vita futura. La tesi che qui si sostiene, cioè, è proprio che sia a causa del prematuro trasferimento lontano dalla sua terra natale in un ambiente ostile alla sua alterità culturale e per l'obbligo di rispettare un ruolo, comportamento e caratteristiche sulla base del binarismo uomo-donna che Aracoeli ha vissuto la devastante degradazione interiore e corporea.

Dinanzi al capovolgimento nella personalità di Aracoeli, la spiegazione più plausibile potrebbe essere una diagnosi di esaurimento nervoso da trauma *post-partum* (nel 1939 morirà la sua secondogenita Encarnacion Carina), come pensato dai suoceri piemontesi, austeri e sprezzanti nei confronti della loro sgradita nuora. Considerando l'intera vita di Aracoeli attraverso i dati biografici di cui si dispone, tuttavia, le ragioni del suo cambiamento sono decisamente più complesse. Aracoeli è andalusa, naturalizzata romana. La donna assume nei confronti del suo passato un atteggiamento snobistico tipico di chi dalle umili origini viene promosso alle «alte sfere».[27] Il passaggio a questo ceto sociale superiore avviene dopo il matrimonio morganatico con Eugenio Oddone Amedeo, detto Il Comandante per via del ruolo da egli ricoperto nella Regia Marina. Dalla loro unione nasce Manuele, somigliante a sua madre per carnagione e nei tratti, ed a suo padre per la tinta dei suoi occhi. Sia in Spagna che in Italia Aracoeli è stretta dentro la rigida morsa di una comunità già prescritta che imbriglia i suoi comportamenti rendendo le sue manifestazioni timide e introverse, ricercate e non spontanee con lo scopo di mostrarsi alla società come un dipinto perfetto. Una tela, però, per quanto bella sia è pur sempre recintata nel limite imposto da una cornice, come in un quadro. L'idea di questa similitudine è ispirata dallo stesso Manuele che, nel ricordare sua madre, si accorge che il suo nome tipicamente spagnolo, in Italia, l'ha sempre «separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia dipinta d'oro».[28] Considerando, quindi, il mutamento finale di Aracoeli da una prospettiva umana e non più esclusivamente psichica, è lecito pensare che i suoi sintomi derivino da una ribellione emotiva, forse inconsapevole ma certamente incontrollabile. La travolgente reattanza di Aracoeli all'organizzazione gerarchizzata della società borghese dei Quartieri Alti, che consolida i ruoli sociali per definire aprioristicamente gli individui a partire dalle

[26] Ead., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 2015, p. 12.
[27] Ivi, p. 3.
[28] Ivi, p. 12.

targhette affisse all'ingresso di ogni appartamento –[29] indicanti titoli, onorificenze e professioni per disporre secondo un ordinamento di classe gli inquilini dell'edificio – a cui Morante si oppone,[30] comincia quando

> in istrada, essa non soltanto si lascia guardare dagli uomini, ma li guarda. I suoi sguardi sono di una impudicizia atroce, ma non somigliano a quelli delle comuni donne di marciapiede. Negli occhi di costoro, infatti (anche se umiliati o viziosi) si manifesta abitualmente, con l'esibizione, l'arida praticità di offre una merce; mentre che nei suoi la profferta erompe – involontaria – da una feroce eruzione interna, e si perde in un […] suo misero intento di difesa, o addirittura di salvezza.[31]

La reattività emotiva del personaggio materno si intensifica dopo «l'episodio dell'ascensore»[32] quando, dominata dai suoi impulsi, pur in presenza di suo figlio, consuma il primo rapporto extraconiugale, di cui Manuele ha certezza, con l'operatore del gas incaricato di controllare i contatori dell'edificio in cui è ubicato il loro appartamento. Nonostante Aracoeli abbia sempre manifestato «una zotica diffidenza contro questo congegno»[33] e nonostante il divieto di accedere alla cabina mobile «*al personale di servizio, ai fornitori ecc.*» –[34] ragione che corrobora l'incompatibilità di Aracoeli al classismo delle alte sfere, perché non denuncia l'infrazione al regolamento condominiale – «essa ormai non aveva più nessuna scelta» perché «sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso».[35]
Se è indubbia l'irrefrenabilità delle sue azioni, resta incerta la consapevolezza di esse. Infatti, «la sola condizione a cui non trasgrediva, nonostante tutto, era che l'uomo fosse un ignoto di passaggio, straniero al nostro palazzo e alla nostra cerchia» –[36] come nel caso dell'operatore del gas e dell'«esattore […] di qualche servizio pubblico» –[37] ma l'adulterio con l'attendente Daniele, il quale ha ceduto alle provocazioni «lezios[e] eppure aggressiv[e]»[38] di Aracoeli provenienti «dall'uscio aperto della camera matrimoniale»,[39] non rende chiaramente decifrabili le intenzioni del personaggio materno. Effettivamente, anche la descrizione di «quella famosa funzione del sabato»[40] avvolge con un velo di incertezza l'inosservanza, da parte di Aracoeli, del cerimoniale sacro «per il quale i maschi devono scoprirsi il capo e le

[29] Ivi, pp. 32-34.
[30] Ead., *Nove domande sul romanzo*, cit., p. 51.
[31] Ead., *Aracoeli*, cit., pp. 285-286.
[32] Ivi, p. 287.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*. Corsivo nel testo. L'avviso integrale, «sulla parete, incorniciato», è scritto in stampatello maiuscolo a pagina 32.
[35] Ivi, p. 290.
[36] Ead., *Aracoeli,* cit., p. 290.
[37] Ivi, p. 289.
[38] Ivi, p. 301.
[39] Ivi, p. 303.
[40] Ivi, p, 316.

femmine coprirselo»[41] una volta entrati in chiesa, perché «pure avendo portato con sé un velo che seguitava a ciancicare fra le dita, rimase a capo scoperto, come un'eretica».[42]
Inoltre, la dualità di Aracoeli «divisa tra forze contrarie»[43] è espressa in quello che potrebbe definirsi il punto d'arrivo della sua *quête* – ovvero il viaggio verso la *quinta*.[44] Nel luglio del 1939, in una latteria, Aracoeli conosce la misteriosa figura della Donna-cammello[45] di cui il narratore non saprà il nome né mai udirà per intero il dialogo fra essa e sua madre. È noto, però, il comportamento inquieto di Aracoeli che, una volta salutata la Signora, si recherà in una strada «intitolata a un santo di nome Tommaso»[46] là dove si trova, in una traversa non asfaltata e nascosta da un alto recinto di muro e di ferro, la casa dei piaceri in cui Aracoeli trascorrerà gli ultimi mesi della sua vita dopo aver abbandonato il tetto coniugale. Nell'irrisolvibile ambiguità che caratterizza la figura materna, senza tralasciare l'ipotesi di un cancro al cervello che ne ha causato la morte nell'estate del 1940, resta tuttavia manifesto il suo pentimento per essere stata una moglie infedele, una madre impreparata a tale responsabilità e una non-borghese quando, prima di abbandonare il tetto domestico, scrive una lettera a Eugenio Ottone Amedeo in cui confessa il suo rammarico per essere una «esposa dissonorata».[47]
Di conseguenza, non è difficile sospendere un giudizio morale nei suoi riguardi e appare legittimo assegnarle una privilegiata esenzione dalla responsabilità dei suoi errori se si considera che il suo avvenire è stato deciso quando ancora troppo giovane, per non disonorare la sua integra purezza, è costretta a lasciare l'Andalusia per il definitivo trasferimento in Italia fino alla perdita dei suoi connotati non solo caratteriali, ma anche fisici:

> la faccia, chiusa fra le bende, appariva tanto rimpicciolita da rendersi quasi irriconoscibile. Smangiata dalla magrezza, fra gli zigomi prominenti e il mento minuscolo, somigliava al muso triangolare di una bestiola. E al pari delle bestiole inselvatichite quando cadono inferme, sembrava assente a tutto l'universo fuorché al proprio male. Fra i denti, le si affacciava la punta della lingua. I grandi occhi sporgenti le erano rientrati alquanto nelle orbite; e, di sotto alle palpebre semichiuse, mostravano soltanto una striscia sottile della sfera.[48]

I primi quattro anni della vita italiana di Aracoeli trascorrono a Totetaco – parola che Manuele usava da piccolo per Montesacro, il quartiere romano ricordato come un paradiso per l'idillio perfetto vissuto con sua madre – senza contatti sociali se non quelli con la zia Raimonda e una domestica. La figura della zia Raimonda, chiamata anche Monda, nel corso dell'intera opera si rivela rispettosa e benevola nei confronti

[41] Ivi, p. 314.
[42] Ivi, pp. 314-315.
[43] Ivi, p. 299.
[44] Ivi, pp. 296-299.
[45] Ivi, p. 293.
[46] Ivi, p. 298.
[47] Ivi, p. 319.
[48] Ivi, p. 327.

di Aracoeli, a differenza della loro governante Zaira «convinta che le differenze di classe fossero una sorta di ordine sacro, e che confutarle significasse non solo demenza, ma, peggio ancora, sacrilegio».[49] La solidarietà femminile di Raimonda può dipendere indubbiamente dall'«adorazione radicata, quasi catechistica»[50] per suo fratello, ma non sarebbe del tutto sbagliato ipotizzare che la sua maggiore sensibilità dipenda dallo stato civile di nubile. A causa del suo nubilato agli occhi degli altri «aveva quell'aspetto caratteristico, e quasi predestinato, con cui la tipologia volgare usa rappresentare le zitelle».[51] Monda è tuttavia un esempio di assuefazione al sistema patriarcale che viene accettato senza alcuna critica: «già dalla sua prima infanzia era stata educata al principio che il marito è superiore alla moglie, e i figli maschi alle figlie femmine».[52]

Le nozze celebrate tra Eugenio e Aracoeli hanno sancito la fine «[all']amore proibito»[53] che ha imposto la segretezza della loro unione. Solo il matrimonio ha legittimato una vita alla luce del sole, infatti nell'autunno del 1936 il piccolo Manuelino potrà finalmente abbandonare la sua «stanza clandestina»[54] per conoscere la realtà. È così che il Manuele quarantatreenne nell'esperire il viaggio verso la terra natale di sua madre scopre che gli abitanti di El Almendral hanno lo stesso cognome materno, Muñoz Muñoz, giungendo quasi metaforicamente alla consapevolezza che un'esistenza così sofferentemente vissuta è un destino comune alle vittime dell'eterosessualità obbligatoria. Manuele vivrà il cambiamento repentino di sua madre, il quale non solo sarà compromesso nei rapporti sociali tanto da considerare la sua solitudine come un destino inevitabile, ma vivrà disorientato in una *quête* il cui obbiettivo dichiarato è la liberazione dal tormentato ricordo della sua defunta madre. Scorrendo le dinamiche del suo viaggio, è possibile individuare un ordine precostituito – imposto a tutti i livelli della vita – che ha accompagnato la sua crescita impedendo lo sviluppo libero della sua soggettività. Il viaggio intrapreso dal narratore – fisico e interiore – viene raccontato attraverso una frammentazione poetica che «salta in modo discontinuo dal presente che vive il Manuele adulto alle diverse parti della sua vita, creando così tensioni apparentemente irrisolvibili tra passato e presente».[55]

Il meccanismo del ricordo con cui l'io narrante apre le stanze della memoria impedisce al tempo di svilupparsi come categoria aristotelica secondo un movimento lineare del prima e del poi. Manuele, infatti, non appare immerso nello spazio – scontornato, sfuggente, alterato dai sensi e dagli allucinogeni che assume – quanto nel tempo. Il tempo del romanzo, gestito dal narratore-protagonista, così come trasforma Aracoeli dall'interno, modifica le percezioni di Manuele che a sua volta

[49] Ivi, p. 40.
[50] Ivi, p. 44.
[51] Ivi, p. 39.
[52] Ivi, p. 44.
[53] Ivi, p. 49.
[54] Ivi, p. 12.
[55] C.F.E. Holzhey, '*The Lover of a Hybrid*', cit., p. 42. Se non diversamente specificato le traduzioni sono mie.

dilata e restringe la cronologia degli eventi. Manuele, anziché «diventare indifferent[e] alla madre»,[56] si ricongiunge ad Aracoeli non solo per il legame biologico, ma perché ne comprende le contraddizioni derivanti dagli archetipi ideologici borghesi una volta giunto nella sassaia desertica di El Almendral. Ecco perché seguire le orme dei suoi passi è fondamentale per conoscere i motivi del suo dramma interiore.
L'io narrante non intraprende solo il viaggio verso l'Almeria. Anche un secondo viaggio esperito dal narratore-protagonista, seppur brevemente accennato, è certamente illuminante se pensiamo che appare come un'aperta parentesi che non è stata chiusa: negli ultimi mesi della seconda gravidanza di Aracoeli, Manuele è ospite di amici di famiglia in una villa al mare. I figli dei suoi ospitanti – a lui coetanei – però non accolgono con piacere la sua presenza tanto da essere definiti come «gli antesignani di quel generico disagio (da parte mia, timido e forastico – e ostile da parte altrui) che poi doveva condannarmi, nel futuro, alla pena dell'isolamento».[57]
Per quante strade Manuele abbia percorso non è riuscito a trovare né l'amore tanto anelato né se stesso, poiché l'accesso a questi diritti umani gli è stato precluso fin dalla nascita per il suo incarnato «nerastro di colore»[58] e per le sue attitudini «tutti di un genere femminella».[59] La disillusione è la cessata possibilità di continuare a sperare, e le parole di Manuele esprimono un desiderio e un diritto universale, quello di essere amati:

> fra i vari possibili beni, di cui la gente è ghiotta, io, per tutto il tempo, domandavo quest'unico: d'essere amato. Ma presto mi fu chiaro ch'io non posso piacere a nessuno, come non piaccio a me stesso; eppure non sapevo rinunciare alla mia ostinata illusione - o pretesa - mentre la mia domanda assillante ormai si legava inesorabilmente, per me, al tema della colpa e della vergogna. Ho rinunciato, alla fine, ad ogni domanda; ma la colpa e la vergogna perdurano. Addirittura, anzi, io direi che formano la sostanza stessa del mio protoplasma, e disegnano la mia forma visibile che mi denuncia al mondo.[60]

Per chiudere il cerchio sui personaggi-queer incompatibili con qualsiasi forma di classismo, si rifletta sul destino comune di Aracoeli e Manuele, sradicati dalle loro certezze da giovanissimi, privati della possibilità di autodeterminarsi a causa di ambienti classisti, formalità da rispettare, apparenze da curare, previsioni da non deludere e dell'immeritato disprezzo collettivo. «Almeria in arabo significa specchio. Questo mi appare un chiaro segno del destino».[61] Ed ecco quindi che la ricerca e il raggiungimento di Aracoeli, a ritroso negli anni e attraverso i luoghi, è anche la ricerca di se stesso. Questo non solo per confermare il legame biologico con sua madre, ma anche perché Aracoeli e Manuele, di fronte alla società hanno lo stesso aspetto dei difformi senza alcun posto nelle gerarchie che difendono la legge del più

[56] *Ibidem*.
[57] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 227.
[58] Ivi, p. 335.
[59] Ivi, p. 333.
[60] Ivi, pp. 16 sgg.
[61] Ivi, p. 47.

forte nonostante i diversi tentativi e se-stessi sperimentati per farne parte: «e per un poco mi ha pervaso il senso di non essere uno solo; ma che tanti me-stessi, di tutte le mie diverse età, convergano dalle loro diverse strade nella mia unica direzione».[62]

## 3. *Il camice della (presunta) normalità*

Risulta possibile concepire questo romanzo come la testimonianza trascritta in una narrazione letteraria di una società intollerante che non concepisce la diversità come una ricchezza, ma come un mostruoso meccanismo che compromette il progresso di tale società. La pienezza dei due personaggi eccentrici,[63] descritti a tutto tondo, rivela il bisogno di non concepire in astratto le identità degli individui bensì attraverso la prospettiva dell'Altro ancora non schedato. Maria Morelli scrive che «l'ultima opera di Elsa Morante mette in discussione la stabilità delle categorie di identità mettendo in scena soggettività ibride e multiformi, rompendo con la rigidità del paradigma binario di genere».[64] Questo aspetto coinvolge sia la dedicataria dell'opera che il narratore. Quest'ultimo, infatti, dichiara che «la pubertà, ossia l'ingresso nell'età virile […] per me fu un evento avverso. […] Le trasformazioni corporee della virilità mi sgomentarono al modo di un'usurpazione oltraggiosa. E lo spuntare della prima barba, in ispecie, mi angosciò»[65] tanto da spingerlo a recarsi furtivamente presso un professionista per raderla. Il barbiere alla richiesta di Manuele si insinua tra i suoi pensieri incrementando il suo senso di inadeguatezza, esprimendo la sua perplessità in merito all'insolito desiderio di «mandare indietro la barba, poiché essa rappresenta l'*onore* del maschio».[66] Un altro aspetto dell'eteronormatività è il controllo che esercita sui corpi biologicamente sessuati a cui far corrispondere necessariamente un genere. A riprova dell'ideologia patriarcale destabilizzante per chiunque non riesca a modellarsi su di essa, Morelli sottolinea la distanza avvertita da Manuele da suo padre, perché Eugenio è perfettamente inserito nel canone normativo eterosessuale: è un «campione di VIRILITÀ».[67] Elsa Morante scrive in stampatello maiuscolo il titolo di cui può fregiarsi Eugenio Oddone Amedeo per focalizzare l'attenzione «sulla violenza che questo regime di mascolinità esercita su Manuele che, imprigionato nel suo corpo eteronormato, non verrà mai a patti con una categorizzazione di genere netta. In questa luce il viaggio di Manuele in Spagna è il ritorno ad un'esistenza precedente alla creazione del binarismo gender, libera dal giogo dell'oppressione che la società conferisce ad un individuo come lui».[68] Il cambiamento fisico spaventa Manuele non solo per la comparsa della lanugine adolescenziale, e quindi per una

[62] Ivi, p. 145
[63] Il termine eccentrico è inteso nell'accezione di Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, cit., pp. 8-9.
[64] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit., p. 229.
[65] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 84.
[66] *Ibidem*. Corsivo mio.
[67] Ivi, p. 215, stampatello maiuscolo nel testo.
[68] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit., p. 233.

nuova immagine di sé a cui non sente di appartenere e che non può liberamente modificare attraverso il controllo del suo corpo che per Lévinas costituisce il fondamento su cui stare per esercitare il possesso sull'essere,[69] ma anche perché le pulsioni sessuali l'hanno portato a conoscere il suo orientamento.
Rifiutare il proprio orientamento sessuale può condurre a prendere scelte irrazionali e rischiose, ma nonostante gli effetti delle azioni che si mettono in atto possano essere compromettenti, per un giovanissimo individuo tredicenne, appaiono sempre meno pregiudizievoli di un orientamento sessuale lontano dalla Norma eterosessuale. Negli stessi anni il giovane conosce l'attendente di suo padre, Daniele, il quale mostrandosi fin da subito rispettoso della «legge divina»[70] e delle «disposizioni ataviche»,[71] appare agli occhi di Manuele come il perfetto modello di mascolinità nei comportamenti e nell'aspetto «vigoroso di muscoli».[72] Per somigliargli, al fine di mascherare la propria esteriorità efebica, il bambino indossa il suo costume alla marinara «così da diventare due compagni alla pari»[73] almeno nel tragitto verso la scuola, dal momento che persino Daniele è costretto a portare la sua divisa in segno di adempimento ai propri obblighi. Nelle pagine dedicate al marinaio emerge un affetto che a tratti va oltre l'amicizia per Manuele. Nei suoi ricordi è solito parlare dell'attendente come «il mio Daniele»[74] e dichiara la sua gelosia per le attenzioni seducenti che Aracoeli gli rivolge, prima di consumare con lui un rapporto carnale:

> Li odiavo, Aracoeli e Daniele, tutti e due: ma più specialmente Daniele, quasi che fosse lui l'assalitore, e lei la vittima. Se fossi stato un re, avrei condannato Aracoeli al carcere perpetuo, in cima a una torre visitata solo dalle bufere; e Daniele a una morte di coltello, eseguita, forse, dalle mie proprie mani.[75]

È proprio a questo punto che Manuele non può fare a meno di tagliare il cordone che lo lega alla madre perché nonostante avrebbe voluto che Daniele «fosse l'assalitore»,[76] in verità subito di seguito è presente un componimento che avendo come destinatario Daniele, e non Aracoeli, rende plausibile l'idea che la gelosia per la crescente cordialità effusiva tra i due adulti venga provata per il soldato e non per sua madre. Il personaggio di Daniele, oltre alla possibilità di interpretare il sentire di Manuele come un innamoramento, permette di analizzare un altro aspetto significativo relativo all'identità pre-gender a cui Manuele si ricongiunge nel finale quando, trepidante di incontrarlo al suono della campanella, definisce se stesso come «una fanciulla che sfoglia la margherita».[77] A proposito della fluidità di genere dell'io narrante, Morelli scrive che «[l]a struttura androgina della soggettività di Manuele è

[69] E. Lévinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* [1971], trad. it. di A. Dell'Asta, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 2019, p. XLIII.
[70] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 255.
[71] Ivi, p. 256.
[72] *Ibidem*.
[73] Ivi, p. 263.
[74] Ivi, p. 262.
[75] Ivi, p. 303.
[76] *Ibidem*.
[77] Ivi, p. 263.

un tentativo di destabilizzare i confini di un'economia patriarcale ed eterosessuale, che nel romanzo viene realizzata anche attraverso la figura della stessa Aracoeli».[78] La paradigmatica maternità di Aracoeli, fino al momento della sua «impudicizia atroce»,[79] secondo Maria Morelli «sarebbe il prodotto del condizionamento storico-sociale e non un tratto biologicamente innato».[80] Una conferma a questa teoria si trova nell'analisi proposta da Astrid Deuber-Mankowsky, la quale sostiene che «in *Aracoeli* non c'è una canonica configurazione nei rapporti figlio, madre e padre. Il rispetto di una soddisfazione ordinaria dei legami familiari, infatti, si conferma a senso unico da parte del marito nei riguardi di sua moglie».[81] Judith Butler in *Questioni di Genere* asserisce che nell'esperienza della perdita di un altro essere che si è amato, l'Io incorpora tale altro/a nella struttura stessa dell'Io, non solo assumendone suoi attributi ma persino agendo attraverso l'imitazione dell'altro/a.[82] Aracoeli, pertanto, con i rapporti extraconiugali consumati senza riuscire a controllare le sue pulsioni ha rotto lo schema del regime patriarcale e ha fornito a Manuele il coraggio di agire in egual misura. Le insubordinazioni di genere di Aracoeli e Manuele, quindi, possono essere interpretate come l'inevitabile reazione al regime patriarcale che, facendoli sentire inadeguati, ha ottenuto un risultato diverso da quello auspicato e cioè l'impossibilità di controllare le vite secondo un ordine schematico, ripetitivo e inflessibile. Manuele, a causa delle insicurezze accumulate negli anni, appare sempre angosciato da un inguaribile turbamento ma nonostante la sua voce trasmetta la pienezza delle sue fatiche interiori, le consapevolezze disseminate nei suoi racconti informano che *Aracoeli* «non è solo un luogo di oppressione ma soprattutto di resistenza».[83] Se infatti si considera l'uso di sostanze stupefacenti come una soluzione per "uscire da se stesso" e raggiungere la profondità di certe questioni esistenziali che diversamente sarebbero rimaste inesplorate, la figura del narratore può apparirci come un capro espiatorio che lascia in eredità riflessioni da esaminare per denunciare l'urgenza di distruggere dalle sue fondamenta l'ideologia dominante.
A questo proposito si rimanda ai seguenti passi del romanzo:

> Accadde un giorno a Roma (dovevo avere forse cinque anni) che una zingara in istrada, dopo avermi esaminato le linee della mano, dette una esclamazione teatrale di sgomento. E chiamata in disparte Aracoeli, bisbigliando (ma non abbastanza piano da non farmisi udire) le svelò che secondo la scrittura della mia mano io sarei morto d'amore prima dei quindici anni di età.[84]

> Secondo un'antica storiella, esisterebbe, nascosto in una foresta, un sarto immortale, che di giorno dorme appollaiato su un albero come i gufi, e di notte va in giro per le camere di certi mortali da lui prescelti, ai quali cuce addosso, nel sonno, una camicia invisibile, tessuta coi fili del loro destino. Da quella notte in poi,

[78] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit., p. 234.
[79] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 255.
[80] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit., p. 234.
[81] A. Deuber-Mankowsky, *Baubo – Another and Additional Name of Aracoeli*, cit., p. 74.
[82] J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, cit., p. 85.
[83] M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit., p. 234.
[84] Ivi, p. 25.

ciascun prescelto - senza saperlo - se ne andrà intorno cucito vivo dentro la propria camicia; né potrà mai, da allora in poi, mutarsela, o strapparsela di dosso: tale e quale che se fosse la sua stessa pelle.[85]

Quale potrebbe essere la morte d'amore prima dei quindici anni, se non la fine della felicità per una solitudine inevitabile, poiché destinati all'emarginazione? Chi può essere il sarto notturno se non la società? E cosa può rappresentare la camicia invisibile se non le etichette affisse sulle persone? Questo perché, la normatività eterosessuale limita la libera manifestazione delle identità attraverso politiche di genere che si affermano nella società grazie al rituale della stilizzazione dei corpi e alla regolamentazione del genere. Per Judith Butler è proprio limitando l'identità alla sola apparenza che si costruiscono gli stereotipi, e sostiene che l'epifania dell'Altro da sé non avviene se si pretende di conoscerlo secondo quanto è già contenuto nella propria idea conoscente.
In ultima istanza, con la sua definizione di arte, Morante delinea il ruolo dell'artista (o poeta) e della sua capacità di condizionare le coscienze. Se uno scrittore è guidato dall'Eros (e quindi dalla voglia di vivere) produrrà un'arte che riflette l'integrità (quindi la realtà), se lo scrittore è guidato dal Thànatos (e quindi dall'istinto di morte) produrrà un'arte deformante la realtà (la disintegrazione). Bazzocchi afferma che Morante nella creazione del personaggio di Manuele «ha trasposto sé stessa» partorendolo, tanto da definirlo come suo *alter ego*.[86] Partendo da questa ipotesi e fortificandola secondo la mia tesi, e cioè che Morante si è immedesimata tanto in Manuele quanto in Aracoeli, sostengo che Morante ha costruito un ponte empatico, consentendo una reazione alla sua opera degna del «contagio emotivo» di cui scrive Suzanne Keen.[87] Questo perché l'artista coscienzioso, consapevole e sensibile ha tre alternative: la prima è quella di adeguarsi alla «rovina ormai troppo avanzata e inarrestabile», la seconda è quella di allontanarsi dall'omologazione del «soprannumerario oggetto conciato, televisato, e lustrato». Infine, lo scrittore speranzoso di una qualche possibile liberazione comune – se è salvo lui stesso dal disastro – può provare ad assolvere la sua funzione socialmente utile diventando la sola speranza per il mondo: «il poeta è destinato a smascherare gli imbrogli».[88]

[85] Ivi, p. 52.
[86] M. A. Bazzocchi, *Il codice del corpo*, cit., pp. 86-87.
[87] S. Keen, *A theory of narrative empathy*, «Narrative» 3, 2006, pp. 207-236.
[88] E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 104.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Maria Morelli

# Santa e meretrice
## Uso del corpo e decostruzione del femminile in *Aracoeli*

Indubbiamente la figura più controversa del repertorio delle madri morantiane, la protagonista eponima di *Aracoeli* di Elsa Morante incarna la polarizzazione tra maternità ablativa e il suo opposto, la negazione del materno. Attraverso il suo personaggio femminile più sovversivo, Morante espone le origini socio-culturali del dualismo Madonna/meretrice attraverso la dissacrazione della femminilità, colpendola al cuore della sua manifestazione più normativa: la maternità idealizzata. Partendo da alcune considerazioni iniziali sul legame tra la definizione socio-culturale del femminile e le sue ripercussioni sul materno, nel mio intervento prenderò in considerazione la decostruzione della femminilità in *Aracoeli*, soffermandomi in particolare sulla rappresentazione del corpo come teatro dello scontro tra i due archetipi opposti entro cui la figura della donna ha oscillato nella cultura occidentale a livello ideologico e iconografico: santa o strega, moglie o meretrice.

*The most controversial of Morante's mother figures, the eponymous protagonist of Aracoeli embodies the polarization of ablative motherhood and the denied maternal. Through her most subversive female character, Morante exposes the socio-cultural origins of the Madonna/prostitute dualism. Morante achieves this through the desecration of femininity, hitting it at the heart of its most normative manifestation: idealized motherhood. Starting from some initial considerations on the link between the socio-cultural definition of womanhood, and its repercussions on the maternal, my piece will consider the deconstruction of femininity in* Aracoeli. *It focuses, in particular, on the representation of the female body as it stages a clash between two opposing archetypes in Western culture, the ideological and iconographic – saint or witch, wife or whore.*

Nella sua analisi dell'impianto tradizionale della famiglia italiana, Luisa Accati propone l'immagine metaforica della Madonna con Gesù Bambino come paradigma di un sistema familiare fondato sull'interdipendenza tra madre e figlio, sulla demonizzazione della sessualità femminile e sull'idea della maternità come sacrificio. La storica e intellettuale femminista espone il paradosso del culto del figlio maschio in una società cattolica come quella italiana, dove per vocazione materna s'intende quasi un fenomeno di immolazione e si assiste all'obliterazione della madre «reale» in nome della madre «ideale».[1] Si avverte un'eco dello studio di Accati nella più recente discussione di Michela Murgia sulla costruzione sociale della maternità nel nostro paese, con particolare attenzione al lascito religioso implicito nella tradizionale immagine della madre sacrificale. Senza voler negare l'importanza della figura della Vergine, e anzi ribadendone il valore spirituale, Murgia ne denuncia lo

[1] L. Accati, *Explicit Meanings: Catholicism, Matriarchy and the Distinctive Problems of Italian Feminism*, in «Gender and History», 7 (1995), 2, p. 245.

sfruttamento a livello simbolico nella legittimazione di ruoli irrealistici per il materno, ciò che la scrittrice definisce «la narrazione univoca della donna funzionale – sposa e madre».[2]
Prendendo spunto da queste considerazioni sul legame tra la definizione socio-culturale del femminile e la sua ripercussione sul piano materno, nel mio intervento analizzerò la decostruzione della femminilità in *Aracoeli*, dove la rappresentazione della degenerazione fisica del personaggio femminile eponimo costituisce un *unicum* nel repertorio morantiano, assumendo connotati ben più profondi dell'«impossibile delirio»[3] cui, nel romanzo, viene ricondotto il male della protagonista.[4] Mi soffermerò in particolar modo sulla raffigurazione del corpo femminile nell'opera ultima di Elsa Morante quale teatro di scontro tra i due archetipi opposti entro cui, tradizionalmente, la donna ha oscillato nella cultura occidentale a livello sia ideologico sia iconografico: santa o strega, moglie o meretrice.[5] Il mio intervento vuole essere un invito a leggere la rappresentazione della femminilità nel testo morantiano nelle sue numerose sfaccettature ma anche nella sua contraddittorietà – una contraddittorietà che, a sua volta, rispecchia quella di altri personaggi, nonché la tendenza del romanzo a decostruire schemi precostituiti facendo emergere l'impossibilità di contenere i comportamenti all'interno degli stereotipi dettati dal ruolo sociale (in questo caso, il materno).[6]

## 1. *Da maternità ablativa a maternità negata, da Madonna a Medea*

Indubbiamente la figura più controversa dell'intero repertorio delle madri morantiane, Aracoeli incarna la polarizzazione tra maternità ablativa e il suo opposto,

[2] M. Murgia, *Ave Mary*, Torino, Einaudi, 2011, p. 157.
[3] E. Morante, *Aracoeli* [1982], Torino, Einaudi, 2013, p. 203.
[4] Diversi contributi critici negli ultimi anni hanno sottolineato una continuità dei personaggi femminili complessi nelle opere di Morante, in quanto le figure femminili, materne e scisse, appaiono anche (seppur meno sviluppate) nella produzione giovanile della scrittrice. Si veda ad esempio T. de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio, «Allegoria»,* 80, pp. 97-124 e K. Wehling-Giorgi, *«Tuo scandalo tuo splendore»: The Split Mother in Morante's Works from Diario 1938 to Aracoeli,* in S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 193-203. Pur senza negare, e anzi aderendo alla tesi di queste studiose, è però doveroso sottolineare l'eccezionalità del personaggio di Aracoeli, in cui la scissione — che già contraddistingueva altre figure femminili morantiane prima di lei — assume ora, come vedremo, tratti iperbolici e grotteschi.
[5] Per un'analisi approfondita della figura materna nell'opera di Elsa Morante, con particolare enfasi sul rapporto tra madre e figlio maschio si veda G. Cascio, *«Io ti maledico»: le perfide madri di Elsa Morante*, in. L. Dell'Aia (a cura di), *Elsa Morante: mito e letteratura*, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 25-64.
[6] A proposito della degenerazione dei personaggi femminili morantiani, occorre ricordare che, pur senza arrivare alle soluzioni decisamente più estreme dell'«impossibile delirio di Aracoeli» (E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 203), già in *Menzogna e Sortilegio* (1948) avevamo assistito alla schizofrenia di Anna in seguito alla morte dell'amato amante e cugino Edoardo. È interessante sottolineare come, in entrambi i romanzi, il deterioramento si manifesta in concomitanza della perdita dell'oggetto d'amore (per Aracoeli, come vedremo, la causa scatenante della malattia è la scomparsa prematura della secondogenita). Già nel racconto giovanile *Qualcuno bussa alla porta* (1935), inoltre, Elena, personaggio sicuramente singolare e interessante che anticipa alcuni tratti caratteriali di Cesira di *Menzogna e Sortilegio,* rivela nella descrizione del volto, quasi a somatizzarla, la lotta tra pulsioni contrastanti che si scontrano nella sua persona. Pur nella loro diversità, in questi personaggi femminili il corpo, e il suo deterioramento e invecchiamento precoce, è spia di un malessere interiore che irrompe fino a corroderne la carne.

la negazione del materno.[7] A prefigurare la scissione del personaggio è la duplicità già contenuta nel suo nome, che se da un lato rimanda alla chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dall'altro richiama il carcere di Regina Coeli a Trastevere – dove entrambi i riferimenti, il divino e il criminale, si escludono a vicenda, ad anticipare l'ambiguità insita nel personaggio. Adalgisa Giorgio ha per prima evidenziato come la figura di Aracoeli sia portatrice di uno scontro tra due paradigmi opposti, Natura e Cultura, per cui la «vergine», letteralmente, diventa una «puttana».[8] La metamorfosi, che nel romanzo investe tanto il femminile come il materno, provoca una sovversione dell'ordine simbolico paterno, rappresentato dalla famiglia dello sposo Eugenio.[9] Poiché quella di Aracoeli è una «bestialità» mai assopita, e mal celata, nonostante i modi composti assunti durante il suo «Tirocinio» da signora,[10] è opportuno ripercorrere le fasi della degenerazione del personaggio, dal suo stato di beatitudine primitiva e sacra alla sacrilega figura di Medea – secondo la calzante lettura che ne dà Concetta D'Angeli.[11]

L'iniziale messinscena della femminilità – o la sua performance, per utilizzare un termine butleriano –[12] porta il piccolo Manuele a credere che il corpo della madre sia privo di ogni pulsione carnale:

> E nonostante il «sangue della salute» versato ogni mese, il tuo corpo, immune da ogni tentazione erotica, serbava la sua goffaggine infantile. Tu non fantasticavi intorno a un tuo novio futuro, come altre tue coetanee. Talvolta, ti tentava persino il capriccio di farti suora […] allora contavi su una fecondazione senza peccato, come quella della Virgen. Difatti a te gli uomini cresciuti facevano paura.[13]

[7] Per un uso del queer in quanto concetto capace, anche, di superare questo dualismo femminile si veda: A. Deuber-Mankowsky, *Baubo — Another and Additional Name of Aracoeli: Morante's Queer Feminism* in M. Gragnolati e S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, London, Legenda, 2009, pp. 73-83; M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities: Defying Normative Resistance and Maternal Melancholia in Aracoeli*, in S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ, 2015, pp. 219-31 e, più recentemente, con una panoramica più articolata del queer nella scrittura femminile italiana, M. Morelli, *Queer(ing) Gender in Contemporary Italian Women's Writing: Maraini, Sapienza, Morante*, Oxford, Peter Lang, 2021.

[8] A. Giorgio, *Nature vs. Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli*, in «MLN», 109 (1994), 1, p. 97.

[9] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 42. L'ordine simbolico paterno è qui da intendersi secondo l'orientamento lacaniano come la dimensione sociale e normativa che segue l'acquisizione del linguaggio da parte del soggetto regolandone il desiderio. Per un approfondimento sul Simbolico si veda J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.

[10] Un esempio, e avvisaglia di questa «bestialità» celata dalla maschera di perbenismo borghese indossata da Aracoeli, è la sua reazione animalesca alla morte della figlia neonata: «tali erano state le sue urla, da far accorrere non solo i vicini del palazzo, ma persino alcuni passanti dalla strada. Pareva, all'udirla da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, e lo spettacolo che se ne aveva era terribile», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 203.

[11] «Dopo l'operazione all'utero, infatti, si mostrerà quasi sempre, verso Manuelino, l'unico che ormai potrà chiamare figlio, aspra fino alla spietatezza: e in questa sua brutalità io ritrovo la cifra di Medea, il personaggio più trasgressivo che la mitologia ci abbia trasmesso, la madre che arriva a uccidere i suoi figli», C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci Editore, 2003, p. 60.

[12] La metafora che attraversa la teoria della performatività del genere di Butler è quella del travestimento teatrale. Si veda J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. S. Adamo, Bari, Laterza, 2013.

[13] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 103.

Fa eccezione, in questa presunta ritrosia verso il genere maschile, il suo futuro sposo, il «Caballero esotico»[14] a cui Aracoeli si vota con dedizione, pur conservando intatta l'innocenza di cui è portatrice: «Per lei la copula era una specie di atto magico – un tributo dovuto allo sposo, dell'ordine dei bacetti dovuti a Dio».[15] Così anche l'unione tra i due amanti appare priva di una spiccata connotazione carnale: «Essa si lasciava a mio padre non per piacere dei sensi, ma per consentimento e fiducia».[16]
Nella semi-illegalità di Totetaco, madre e figlio vivono un periodo di segregazione e di fusione simbiotica che ruota attorno alla Sacra Maternità rappresentata dall'iconografia religiosa presente in questa prima parte del romanzo: «non ci siamo che noi due soli: Aracoeli e io. Congiunzione inseparabile per natura e di cui a me pareva naturale anche l'eternità».[17] Il processo di acculturamento cui l'andalusa Aracoeli si sottomette per amore dello sposo si rivelerà fallimentare, nonostante il cambiamento avvertito da Manuele durante il suo primo anno di scuola:

> Aracoeli – ora cresciuta in virtù dei tacchi alti – aveva imparato a mangiare la frutta con forchetta e coltello e a fare le presentazioni – con altre simili nozioni indispensabili. Ogni mattina, essa mi accompagnava alla scuola, e veniva a prendermi all'uscita vestita con eleganza distinta (anche nelle scelte dell'abbigliamento, essa ascoltava da allieva volenterosa i consigli di zia Monda).[18]

Vista da un'ottica degli studi di genere, potremmo dire che siamo di fronte alla *performatività* del femminile, per cui il genere altro non sarebbe che una performance reiterata nel tempo, la continua ri-messa in scena di una serie di significati socialmente codificati e naturalizzati nel tempo.[19] Volendo pertanto analizzare il «tirocinio» di Aracoeli in un'ottica di genere, ci troviamo di fronte alla recita di un copione richiesto al femminile da parte del decoro borghese della classe di appartenenza della famiglia dello sposo, nonché dal microcosmo («[la] nostra piccola società romana»)[20] rappresentato dai Quartieri Alti, ossia alla messinscena di una femminilità già socialmente e culturalmente precostituita.
Se il genere è performativo, il genere è un fare, e in quanto fare, può essere anche «di-sfatto».[21] E a ben guardare, sotto la patina di decoro borghese inizialmente emulato da Aracoeli, molto prima che la malattia prenda il sopravvento sul corpo e sulla mente della donna, è già possibile cogliere i segni di un addomesticamento mal tollerato. Ad anticipare il fallimento del processo di acculturamento della giovane andalusa è lo stesso Manuele, che all'inizio del romanzo la definisce un «animale

[14] Ivi, p.104.
[15] Ivi, p. 120.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.
[18] Ivi, p. 172.
[19] Sulla natura iterativa del genere, Butler sostiene che «la performatività non è un atto singolare, ma una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita», J. Butler, *Questione di genere*, cit. p. xiv.
[20] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 26.
[21] J. Butler, *Fare e disfare il genere*, trad. F. Zappino, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

trapiantato»,[22] ad indicarne la sofferenza verso le castranti norme sociali. Nonostante gli sforzi della cognata Monda, Aracoeli arriverà, sì, ad acquisire le buone maniere a tavola, ma mai a padroneggiare la lingua italiana, e sicuramente mai il registro medio-colto che l'appartenenza al rango borghese della famiglia di Eugenio avrebbe richiesto.
Proprio l'affinità tra le due lingue, spagnolo e italiano, rende ancora più significativo il trincerarsi di Aracoeli dietro ad una modalità espressiva che si affida perlopiù alla prossemica, alla mimica, se non addirittura a filastrocche e formule magiche pronunciate rigorosamente nel suo idioma materno – lo spagnolo appunto, che diventa nel romanzo significante di una lingua altra, arcana e indecifrabile.[23] Un altro momento in cui gli schemi costrittivi e borghesi si allentano, corrisponde alla seconda gravidanza di Aracoeli, quando la donna si oppone alla proposta del marito di trasferirsi sulle colline laziali «con un accento gridato di capriccio spasmodico: Io voglio che la NIÑA nasca qui a Roma, in casa NOSTRA!».[24] Un rifiuto, questo, che si replicherà ancora più caparbio alle prime avvisaglie della malattia, quando lo sposo vorrebbe portarla in «arie più sane», e Aracoeli vi si rivolta come a un'odiosa minaccia, convinta che *la niña* non sia scomparsa del tutto, ma che il suo fantasma si aggiri ancora per le stanze del loro appartamento.
Aracoeli – ripercorriamo brevemente la genesi della sua degenerazione – dopo la morte prematura della secondogenita Encarnación, ad appena un mese di vita, appare divorata da un eros morboso che le consuma la carne, trasformandosi in madre degenere prima e sposa ninfomane poi.[25]
Se il primo ricordo d'infanzia (reale o presunto tale) che ci viene offerto dal figlio e io narrante è l'immagine riflessa nella specchiera della camera infantile di un dipinto raffigurante una donna con al petto un lattante (inequivocabile rimando all'iconografia sacra della Madonna con Bambino, dove la Madonna è la sua «prima» Aracoeli e il Cristo lattante se stesso),[26] ora, a due terzi del romanzo, la «fusione incantevole»[27] tra Manuele e la madre s'incrina irreparabilmente. Lo specchio materno s'infrange e il bambino si rispecchia nel vuoto. Gli occhi di Aracoeli, che Manuele aveva descritto come «piccole pozze incantate» dove cercare il proprio

[22] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 13.
[23] «E si udiva intanto Aracoeli mormorare fra sé delle frasi spagnole incomprensibili» (ivi, p. 206). Per uno studio approfondito della lingua materna nel romanzo, si veda M. Gragnolati e S. Fortuna, *Between Affection and Discipline: Exploring Linguistic Tensions from Dante to Aracoeli*, in S. Fortuna, M. Gragnolati (a cura di), *The Power of Disturbance; Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 7-19.
[24] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 200.
[25] Un'altra madre degenere degna di nota nel repertorio morantiano è Mirtilla in *Qualcuno bussa alla porta*, che abbandona la figlia ancora in fasce per ritornare poi, in vesti di zingara, alla fine della narrazione — con chiari elementi di connessione con il personaggio di Aracoeli (la diserzione dal materno, la natura selvaggia mal addomesticata, il ritorno finale, seppure in forma onirica).
[26] Nel romanzo Manuele si riferisce ad una «prima» e «seconda» Aracoeli, alludendo con ciò alla versione del materno che, rispettivamente, precede e segue la morte prematura della secondogenita.
[27] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 108.

riflesso, a conferma della fusione amorosa con la madre, ora guardano altrove.[28] Lo sguardo interrotto e indifferente di Aracoeli è causa del narcisismo ferito del figlio e della consapevolezza da parte di quest'ultimo di non esser degno d'amore, un'ombra che graverà inesorabilmente nella vita di un Manuele adulto, che arriverà a percepire il suo stesso corpo come un intruso, dando voce a uno dei passaggi più desolanti del romanzo e, forse, dell'intero opus morantiano:

> Mi è sempre più difficile (quasi un esercizio innaturale e penoso) riconoscermi nel mio corpo, voglio dire in quello esteriore. Nell'interno di me, secondo il mio senso nativo, il mio mestesso s'incarna ostinatamente in una forma perenne di fanciullo. Questo ammasso di carne matura, che oggi mi ricopre all'esterno, dev'essere una formazione aberrante, concresciuta per maleficio sopra al mio corpo reale. Un istinto di rancore vendicativo mi ha forzato davanti allo specchio, a riguardarmi da vicino, esposto nella mia nudità.[29]

## 2. *Le ragioni del corpo: l'«infinita memoria carnale» di Aracoeli*

Dopo la morte prematura della tanto attesa figlia femmina, ha inizio la metamorfosi bestiale, repentina e inesorabile, della protagonista, e il ritorno alla sua condizione selvaggia iniziale:

> Pareva, all'udirla da fuori, un'invasione di cani rabbiosi o di belve, e lo spettacolo che se ne aveva era terribile. Essa ricadeva e si rialzava e ricadeva, trascinandosi sulle mani e sui piedi come una bestia; e si aggrappava ai presenti, respingendoli poi subito con orrore; e andava sbattendosi alla cieca fra i mobili e i muri, tanto che nell'urto di uno spigolo s'era ferita in fronte. E non emetteva parole umane, ma solo voci brutali irriconoscibili.[30]

Lo specchio-immagine-icona sacra del piccolo Manuele con la madre che abitava la stanza e i ricordi infantili si sgretola e va in frantumi. Tale scissione viene registrata da Manuele adulto come una tensione fra una «prima Aracoeli» della simbiosi amorosa di Totetaco, e una «seconda Aracoeli» della «ridda finale».[31] L'Edenico «giardinetto della mia prima casa»[32] lascia spazio, figurativamente e metaforicamente, alla «sassaia bruciata dal vento»[33] di Almendral, in Andalusia, paese natio di Aracoeli e destinazione ultima del viaggio di un Manuele-Ulisse alla ricerca del fantasma della madre defunta.[34]

---

[28] A tal proposito Manuele ricorda: «C'era una volta uno specchio dove io, mirandomi, potevo innamorarmi di me stesso: erano i tuoi occhi, Aracoeli, che mi incoronavano di bellezza nelle tue pozze incantate», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107. Per uno studio del leitmotiv dello specchio in *Aracoeli*, si veda C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante,* cit.
[29] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 106.
[30] Ivi, p. 203.
[31] Ivi, p. 242.
[32] Ivi, p. 111.
[33] Ivi, p. 123.
[34] Non è una coincidenza che, come ci informa l'io narrante, «Almería», la regione andalusa da cui proviene Aracoeli, in arabo significhi «specchio» (E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 41). Difatti, l'oggetto della ricerca di Manuele non è soltanto Aracoeli ma anche e soprattutto quello stato di fusione incantata con la madre, esemplificata appunto dall'immagine di lui bambino attaccato alla mammella materna nella specchiera della cameretta d'infanzia.

Da «cucciola inesperta»,[35] Aracoeli si trasforma in una lonza dantesca. Il corpo, che teneva al riparo da sguardi indiscreti, diviene ora strumento per «soddisfare finalmente la sua arsione inappagata».[36] La forza distruttiva della nuova figura materna così capovolta, descritta come una «femmina infame»[37], si espande fino a corrodere l'intero impianto familiare, trascinando con sé il figlio (un «canuto Narciso»[38] alla perpetua ricerca del corpo materno) e il marito (che ritroviamo alla fine del romanzo trasformato in un ex ufficiale disertore e alcolizzato, ossessionato dal ricordo della sposa defunta).
Per quanto riguarda il «bestiario»[39] impiegato per raffigurare la trasformazione di Aracoeli, occorre sottolineare che le similitudini animalesche già adottate da Morante per descrivere la semplicità e astoricità dei suoi personaggi femminili – si pensi per esempio a Nunziata ne *L'Isola di Arturo* o ad Alessandra in *Menzogna e Sortilegio* – nell'ultimo romanzo vengono rovesciate di significato, in uno stravolgimento grottesco del femminile[40] che Giovanna Rosa ha individuato come la «tragedia della femminilità»[41] di *Aracoeli.* La studiosa ha colto sapientemente lo scontro tra i due sistemi di cui sono portavoce nel romanzo la barbara Aracoeli e il suo sposo, sottolineandone il reciproco contagio distruttivo: «Non solo l'ordine istituzionale borghese, deprezzando ogni slancio spontaneo della femminilità non ne attinge linfa generatrice, ma quanto più induce all'interiorizzazione della censura repressiva con tanta più energia rovinosa fa esplodere gli istinti primari che tutto annientano».[42] Gli «istinti primari» di Aracoeli di cui ci parla Rosa, inoltre, sembrano covare da sempre sotto la carne della giovane donna, pronti ad irrompere in forme arcane e distruttive. Nel corso del romanzo Manuele fornisce una serie di indizi sull'ineluttabile alterità di Aracoeli, prefigurandone un ritorno alle ragioni del corpo, quando afferma per esempio che «la sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale

[35] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 173.
[36] Ivi, p. 238.
[37] Ivi, p. 24.
[38] Tale è come si definisce Manuele: «mentre io sopravvivo, canuto Narciso che non crepa, sviato dalle tue morgane», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107.
[39] Il concetto di «bestiario» morantiano è stato preso a prestito dallo studio di Elisa Martínez Garrido sull'immaginario animalesco impiegato ne *La Storia*. Si veda al riguardo E. Martínez Garrido, *Bestiario, allegoria e parola ne La Storia di Elsa Morante: Un'altra via al sacro,* in E. Martínez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Publicaciones UCM, 2003, pp. 85-107.
[40] Questa trasposizione grottesca del femminile la ritroviamo anche, attraverso la descrizione inorridita che ne dà il giovane Manuele, nella figura della «Donna-cammello» che gestisce la casa di malaffare che ospiterà la protagonista nell'ultima fase della sua malattia: «Se raffrontata col tipo comune della razza femminile, essa era di una statura gigantesca: la quale, però, si doveva, precipuamente alla lunghezza eccessiva delle sue magrissime gambe; mentre il suo corpo era largo tozzo e massiccio, anche se tutto di muscoli e ossa. E gobbe, propriamente, non ne aveva; ma certi spessori disuguali del dorso le gonfiavano la seta aderente del vestito, imitando una sorta di gibbosità multipla», E. Morante, *Aracoeli*, cit. p. 252. La cammella era già apparsa nel repertorio morantiano con connotazioni mortifere nella poesia *Addio* (1968): «La ladra delle notti è una cammella cieca e folle / che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista». E. Morante, *Addio*, in *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [1968], Torino, Einaudi, 1995, p. 8.
[41] G. Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere,* Milano, il Saggiatore, 1995, p. 325.
[42] Ivi, p. 330.

un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia»;[43] o ancora: «E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno».[44] Secondo De Angeli, «questa sapienza antica non è solo pre-culturale, ma è ribelle ad ogni forma di cultura […] emergendo solo quando circostanze speciali ne indeboliscono gli schemi costrittivi».[45] Nel caso di Aracoeli, un tumore all'utero con conseguente (presunta) isterectomia,[46] sancisce non soltanto la negazione della sua capacità generativa, e dunque materna, ma anche il ritorno alla barbarie originaria e la decostruzione dell'opera di civilizzazione con cui si era cercato di contenerla. Al sopraggiungere del morbo oscuro non vi è più alcuna traccia della «prima» Aracoeli. Una presenza ferina, «invisibile» dalla «pelle maculata» e dal «muso vorace»[47] si impadronisce del suo corpo, dove il ritorno alla Natura è volto non tanto ad indicare qualità femminili innate, quanto a sancirne la barbarie originaria. Il corpo di Aracoeli è alla mercé di forze arcane di cui la donna è consapevole, ma su cui dimostra di non avere alcun controllo, come si evince dalle strazianti richieste di morte che, stremata, rivolge al marito: ««Picchiami!» gli gridava, «péstami sotto i piedi! ròmpimi le ossa! Ammazzami!».[48] Il male si insinua nelle sue fattezze, cancellandone le parvenze umane: «la faccia, da tonda, le si era fatta quasi triangolare, rassomigliando al muso di una bestiola selvatica».[49]

A proposito di questa involuzione animalesca del personaggio, è opportuno ricordare che, in una nota autografata presente nei manoscritti di *Aracoeli*, si trova un riferimento a la *Tempesta* di Giorgione.[50] Il dipinto del maestro rinascimentale fornisce un sottotesto al romanzo morantiano, e appare plausibile la tesi di Graziella Bernabò quando sostiene che l'autrice identificherebbe «l'immagine femminile del dipinto piuttosto come una zingara o, comunque, come una donna in libero contatto più con la natura, che non con più pompose figure della Bibbia».[51] La figura femminile della *Tempesta* che allatta il suo bambino sembrerebbe essere assimilata all'Aracoeli della simbiosi edenica degli anni di Totetaco del primo ricordo che Manuele ha di lei, come sostiene la stessa Bernabò. Al contempo, l'immagine della madre ritratta in un ambiente incontaminato e selvaggio agisce come sottotraccia nella Aracoeli borghesizzata dei Quartieri Alti, in una sorta di *fil rouge* che attraversa tutto il romanzo, suggerendo l'estraneità del personaggio al paradigma istituzionalizzato borghese che vorrebbe regolarne gli istinti primordiali.

[43] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 177.
[44] *Ibidem*.
[45] C. De Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 43.
[46] Nonostante l'ipotesi non venga approfondita nel romanzo, il riferimento che ne dà Manuele farebbe pensare ad una rimozione degli organi riproduttivi: «quel mio sospetto doveva […] portarmi a una seconda congettura: che Aracoeli, sotto i coltelli della clinica, avesse subíto chissà quali sfregi o mutilazioni», E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 218.
[47] Ivi, p. 235.
[48] Ivi, p. 250.
[49] Ivi, p. 207.
[50] G. Bernabò, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 262.
[51] Ivi, p. 263.

Il legame tra la malattia psichica della protagonista e il suo degrado fisico suggerisce una considerazione sulle strategie rappresentative in *Aracoeli,* che sembrano non avere precedenti nel repertorio dell'autrice. Nel suo studio sul nudo nella letteratura italiana del Novecento, Marco Antonio Bazzocchi inserisce il romanzo in un momento culturale in cui alcuni scrittori nostrani, tra cui anche Pasolini, Moravia e Volponi, dedicano un'attenzione particolare al corpo e alle sue «potenzialità espressive».[52]
Nel caso specifico di Morante, il discorso si complica ulteriormente, poiché procede oltre la nudità e la sfida alla censura (che l'autrice considerava «più oscena di qualsiasi pornografia»)[53] e investe la materialità del corpo stesso, quello di Aracoeli, che si liquefà, fino a divenire «corpo disciolto, senza più occhi né latte né mestruo né saliva».[54] Una simile dissoluzione della materia ben illustra come il corpo trasgressivo di Aracoeli sia impossibile da contenere entro forme prestabilite, come raffigurato dalla metafora della liquidità che rimanda visivamente, appunto, ad uno sconfinamento. Altrove, invece, lo stesso corpo diviene deforme e ai limiti del «grottesco», inteso con accezione bachtiniana, come si evince dalla descrizione di Aracoeli dopo il parto della secondogenita:

> S'era ingrassata, e sul suo corpo gracile di bambina cresceva un corpo diverso, più colmo e vistoso. I fianchi, in specie, le sporgevano con una sorta di ostentazione involontaria, e le accompagnavano il passo con un dondolio di danza lenta, quale si vede in certe giovani africane. Il ventre, dopo l'ultima gravidanza, non aveva più ripreso la sua piattezza verginale, e le si rilassava in una turgidezza pigra, visibile sotto la gonna stretta. Anche le mammelle, sempre piuttosto piccole ma fatte ora più molli, le pendevano libere. E queste sue forme, non contenute da fasce o busti, davano al suo giovane corpo un senso di abbandono e di languore. In lei si svolgeva una qualche azione subdola e cruda, a cui la sua materia si assuefaceva servilmente.[55]

La materialità «assuefatta» ancora una volta rimanda all'assenza di confini di una corporeità liquida, mentre il ventre protruso in avanti della donna ricorda un corpo gravido, come se la vecchia (la «prima») Aracoeli ne stesse partorendo una nuova (la «seconda»). L'immagine virginale della giovane che lascia spazio ad un corpo più maturo e vistoso richiama il discorso sul folklore carnevalesco ed in particolar modo l'unità dei contrari che si realizza pienamente in Aracoeli non solo nella coesistenza tra giovane e anziano, ma anche tra sacro e sacrilego, come discusso in precedenza.[56]
L'antropologa Ida Magli ci fornisce una prima chiave interpretativa di questa disfigurazione del personaggio morantiano quando afferma che, dal momento che la donna è stata tradizionalmente identificata con il suo corpo, «tutti i momenti di rottura della norma, i soli a cui è concesso alla donna di esprimere il suo conflitto,

[52] M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005, p. 11.
[53] E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura*, in C. Cecchi, C. Garboli (a cura di), *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 1521-26.
[54] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 107.
[55] Ivi, p. 233.
[56] Sul corpo grottesco si veda M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.

sfruttano la stessa potenza di cui è stata caricata ed oppressa».[57] Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che, in *Aracoeli*, il corpo della protagonista, un tempo significante di una femminilità virginale prima e oggetto dell'educazione al decoro borghese poi, viene usato, come sottolinea Rosa, per evidenziare un rapporto conflittuale tra «il vischioso magma dei moti irriflessi e la ferrea forza dei condizionamenti sociali».[58] Il deterioramento fisico della protagonista non solo la sottrae dalla bellezza che l'aveva fino ad allora caratterizzata, ma rende soprattutto il suo corpo incapace di assolvere il ruolo di madre, distrutto da un'intrusione ferina che sancisce la vittoria della «Natura» sulla «Cultura», per riprendere i termini dell'analisi di Giorgio sopracitata. L'amorevole figura della madre/Madonna che abitava la specchiera/dipinto della camera infantile di Totetaco lascia posto ad «una brutta sosia contraffatta»,[59] dove la descrizione che ne dà il figlio e io narrante rivela tutto lo sdegno di lui di fronte alla corruzione e degradazione materna.[60]
Poiché la prima versione di Aracoeli è modellata su un'iconografia religiosa, la sua trasformazione in madre e sposa degenere assume un significato tanto più blasfemo, come sottolineato da Garboli quando osserva che nel romanzo siamo «in presenza di una Madonna (Aracoeli) capovolta, sconsacrata, rovesciata dalle cui estremità impiccate il manto azzurro ricasca lasciando scoperte le cosce finalmente liberate e indecenti».[61] E blasfemo appare anche il suo ultimo gesto di sfida che la vede abbandonarsi in atti osceni di fronte ad una chiesa dinanzi agli occhi straniti del figlio: «E s'era data a un febbrile moto oscillante che accompagnava con un dondolio meccanico della testa, come assorta in un'estasi ottusa – mentre i suoi occhi si tenevano fissi alla facciata della chiesa in uno stupore torbido, avverso e quasi vendicativo».[62]

## 3. *Il corpo abietto e orrorifico di Aracoeli*

Nel suo ultimo romanzo la Morante attua una vera e propria dissacrazione della femminilità, e lo fa colpendola al cuore della sua manifestazione più normativa: la maternità idealizzata. Ne consegue che uno degli esiti, che ipotizziamo qui essere inconsapevoli, del suo personaggio femminile più sovversivo, è lo smascheramento e la messa in discussione del dualismo Madonna/meretrice entro cui la donna appare relegata nell'immaginario collettivo in una società cattolica e patriarcale come quella

[57] I. Magli, *La donna, un problema aperto. Guida alla ricerca antropologica*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 82.
[58] G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 295.
[59] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 303.
[60] Al riguardo, Katrin Wehling-Giorgi ipotizza che il disprezzo di Manuele sia un meccanismo di auto-difesa dell'io ferito del figlio che gli consente di attuare quel processo di separazione (*abjection*) dall'imago materna investendo di orrore e disgusto il ricordo della sua Aracoeli, per potersene liberare. Si veda al riguardo K. Wehling-Giorgi, *"Tuo scandalo tuo splendore",* cit., pp. 199-201.
[61] C. Garboli, *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 197-8.
[62] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 269.

italiana. Come ho già sottolineato altrove,[63] nella sua fase ninfomane, Aracoeli manifesta quello che Teresa de Lauretis ha individuato come un «desiderio perverso»,[64] a designare una sessualità non orientata a scopo riproduttivo. Aracoeli si situa pertanto all'interno di un paradigma queer inteso come la decostruzione della femminilità normativa, che viene sottratta dalle aspettative sociali e riconsegnata alla materialità del corpo. La femminilità ridotta a *performance* fallita, o parodia della femminilità stessa, espone l'artificialità, intesa in senso butleriano, delle norme di genere, e il loro essere culturalmente istituite e inculcate.[65]
Il morbo oscuro di Aracoeli è metafora di un eccesso del femminile che non può essere contenuto entro forme civilizzate, al punto che l'unico modo che la famiglia del marito ha per regolarizzarne il comportamento osceno e non-normativo appare essere la sua medicalizzazione. Spetterà a zia Monda, un personaggio che non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione critica, razionalizzare la «condotta [di Aracoeli]…. strana degli ultimi tempi» riconducendola a un «sintomo… una conseguenza della sua malattia».[66] Morante, tuttavia, non pare interessata a fornire spiegazioni scientifiche del male oscuro che colpisce il suo personaggio.
Se da un lato è possibile guardare al binomio Aracoeli-Monda attraverso un discorso biopolitico che mette in luce il tentativo di addomesticamento operato su di lei da parte della zia di Manuele (il suo «tirocinio» per trasformarla in una rispettabile «signora») e le conseguenze che derivano dal sottrarsi dalla mancata *performance* delle norme di genere attese,[67] dall'altro è anche vero che la stessa Monda si rivela un personaggio assai più sfaccettato del previsto. Non solo si dimostra profondamente attratta dalle attività della cognata, ma arriva persino a condonarne il comportamento immorale e osceno: «Aracoeli […] non sembrava destarle indignazione e scandalo (come ci si sarebbe aspettato da lei) ma piuttosto una trepidazione affascinata, e quasi un'umiltà ammirativa. La guardava, come un cardellino di gabbia guarderebbe i voli mai visti di una cicogna».[68] La metafora qui impiegata appare particolarmente efficace, ad indicare la fascinazione nei confronti della non conformità a un sistema normativo in cui lei stessa evidentemente si sente imbrigliata. Peraltro, era stata proprio zia Monda a trovare casa al fratello Eugenio e alla sua amata Aracoeli, sancendo così l'illegalità dell'unione tra i due «amanti clandestini senza matrimonio».[69] E sarà sempre lei a difendere la reputazione della cognata defunta agli

[63] M. Morelli, *Queer(ing) Gender*, cit., p. 87.
[64] Nello specifico, de Lauretis si occupa del desiderio (femminile) omosessuale, che definisce «perverso» in senso freudiano in quanto non-normativo e soprattutto non-riproduttivo. Nonostante la sessualità di Aracoeli si muova sempre e comunque entro i limiti dell'eterosessualità, nella sua fase ninfomane il suo corpo, già sterile, è mosso da una spasmodica ricerca dell'atto sessuale con conseguente uso perverso dello stesso. Si veda al riguardo T. de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
[65] M. Morelli, *Queer(ing) Gender,* cit., p. 57.
[66] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 318.
[67] M. Morelli, *Queer(ing) Gender,* cit., p. 88.
[68] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 261.
[69] Ivi, p. 42.

occhi di Manuele: «tua mamma fu sempre IRREPRENSIBILE, senza nessuna colpa».[70]
Ma se è vero che il corpo di Aracoeli è dimostrazione del fatto che il desiderio erotico non può risolversi con l'istinto procreativo, è altrettanto vero che il suo disfacimento non si esaurisce in questa (seppur calzante) lettura. Appare doveroso, infatti, guardare anche, in prospettiva sovrapposta, ai significati altri di un simile eccesso del femminile e del materno. I concetti di «abiezione», di Julia Kristeva, e di «orrorismo», di Adriana Cavarero, ci forniscono possibili chiavi interpretative per dipanare la matassa che è il corporeo femminile nell'opera ultima morantiana, e arricchire con ulteriori ipotesi una lettura, quella del suo personaggio, che Morante stessa non pare affatto interessata a chiarire.[71]
Nel racconto di un Manuele stranito dalla metamorfosi materna, Aracoeli assume fattezze abiette, fino a divenire corpo squallido, deforme e osceno. Questa scissione dell'imago materno, diviso tra amore/attrazione e odio/repulsione corrisponde al «matricidio» evocato da Kristeva come condizione necessaria per un sano sviluppo psichico del bambino e la formazione di una soggettività matura, non più invischiata nella fase di fusionalità semiotica col materno.[72] Collocandolo in un'ottica post-lacaniana, Kristeva vede l'oggetto d'amore materno alla soglia dello stadio simbolico di acquisizione del linguaggio e, dunque, dell'individualità che libera il soggetto dal magma fusionale che caratterizza invece il rapporto primario con la madre. Ne consegue pertanto che all'individuo viene richiesto di uccidere, simbolicamente parlando, il materno, per poter diventare "io" (distinto dal "noi" del dualismo madre-figlio).
Nell'opera ultima della Morante questo matricidio si configura come un processo tanto psichico quanto fisico, che investe la sfera della corporeità fino a stravolgerla. È, anche, in quest'ottica che si colloca il disfacimento del corpo di Aracoeli, che Wehling-Giorgi ha letto come un meccanismo autoprotettivo del soggetto che, trasformando il materno in mostruoso, riesce finalmente ad autodefinirsi e re-indirizzare il proprio amore nel legame fino ad allora assopito col paterno.[73] Così facendo, Manuele può superare il dolore del trauma della perdita del materno, trauma vissuto due volte – nell'emancipazione dalla fusionalità infantile e, più propriamente, attraverso il lutto. Ecco allora che agli occhi di Manuele la madre diventa «brutta»,[74] e addirittura «orrenda»,[75] in un crescendo che si sovrappone, cancellandola, all'immagine angelicata dei ricordi infantili:

[70] Ivi, p. 319.
[71] Per una discussione del legame linguaggio-materno e il concetto di abiezione kristevana, si veda: M. Gragnolati e S. Fortuna, *Between Affection and Discipline*, cit.; K.Wehling-Giorgi, *"Tuo scandalo tuo splendore",* cit.*;* M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit.
[72] J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, trad. A. Serra, Roma, Donzelli, 2013. Per una lettura kristevana di *Aracoeli* si veda K. Wehiling-Giorgi, *"Tuo scandalo tuo splendore",* cit. e M. Morelli, *Kaleidoscopic Sexualities*, cit.
[73] Manuele Gragnolati e Sara Fortuna hanno riletto questo recupero della figura del padre, poche righe prima della conclusione della narrazione, come un punto di incontro, proposto dal romanzo, tra il semiotico materno e il simbolico paterno (M. Gragnolati, S. Fortuna, *Between Affection and Discipline*, cit., p. 13).
[74] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 300.

La mamita Aracoeli regina dei ricordi si strappava via da me, come una mutilazione. E questa mia presente Aracoeli – la sola che mi riprendesse figura dopo la sua morte – non somigliava né alla prima Aracoeli di Totetaco, né alla seconda dei Quartieri Alti…. Anzi, era lei, per forza dovevo riconoscerla; ma ridotta a una vecchia laida, cascante e imbellettata, che si dava a mimare una frenetica indecenza. Tutti ridevano di lei, scostandola con orrore: i ragazzini della *Quinta*, e i passanti della strada, e il dirimpettaio. Tutti i miei possibili testimoni accorrevano, di ritorno, a lapidare la brutta Aracoeli... e spesso, durante la lezione, temevo di vedere l'uscio dell'aula spalancarsi brutalmente alla súbita apparizione di quella orrenda Aracoeli, venuta a svergognarmi davanti a tutta la classe.[76]

Nel suo celebre saggio *I poteri dell'orrore*, Kristeva definisce l'abietto colui, o ciò, che «perturba una identità, un senso, un ordine. Quello che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto».[77] La reazione che ne scaturisce è la repulsione, *abiezione* appunto, come meccanismo di auto-preservazione dalla minaccia di uno sconfinamento che ci riporta ad un luogo dove "io non sono", in cui cioè viene meno la separazione tra l'io e l'altro. Rileggendo questi passaggi del romanzo con il saggio di Kristeva in mente, mi sembra che la figura disfigurata di Aracoeli funzioni efficacemente come rappresentazione dell'abietto, e della fascinazione e disgusto che la sua alterità riesce ad evocare. È in questo scenario che entra in gioco la dimensione corporea quale teatro di scontro tra emozioni complesse e contraddittorie che, come argomentato efficacemente da Subrizi, «diventa pratica significante ovvero produce e agisce processi di significazione»[78] laddove le parole non riescono più a dire. La separazione dal materno, che per Manuele è tanto simbolico, in senso kristevano, quanto reale, data la scomparsa prematura di Aracoeli, produce un dolore letteralmente indicibile che si traduce nella perdita dell'idioma materno spagnolo da parte del figlio in seguito alla morte della madre. Tradotto in immagini, il dolore della perdita dà forma ad un eccesso, reale o presunto tale, di un corpo materno iper-sessualizzato che perseguita i sogni di un Manuele adulto:

Mezza nuda nel suo ridicolo vestitino troppo stretto e corto, con un riso di pazza essa dimenava i grossi fianchi e il sedere, rigirando gli occhi bistrati come torbidi segnali. Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all'inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di un'intimità repulsiva ai miei sensi.[79]

Questo corpo di Aracoeli, trasfigurata in una vecchia laida e deforme, è portatore di una differenza, come si è detto, abietta:

Da morta, ora essa mi faceva soltanto paura, e quasi orrore. Non era del suo spettro, che nutrivo spavento; ma proprio lei, com'era stata nel suo corpo vivo di prima. Perfino alla luce del giorno, paventavo di vederla riapparire all'improvviso, per farmi del male, con gesti di accusa e di rabbia; e a volte affrettavo il passo,

[75] Ivi, p. 301.
[76] Ivi, pp. 300-301.
[77] J. Kristeva, *I poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione,* trad. A. Scalco, Milano, Spirali, 2006. p. 10.
[78] C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguard*o, Milano, Postmedia, 2012, p. 49.
[79] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 301.

tremando che lei mi seguisse. Ma di notte, poi, mi assalivano le ambasce più folli. Sospettavo che lei si aggirasse nella mia stanza, al buio, sempre nemica e insonne, per manifestarsi d'un tratto, china su di me col suo sorriso cattivo.[80]

Manuele adulto è perseguitato dallo spettro materno che in lui suscita qualcosa che parte da, andando oltre, il senso di repulsione. Il «quasi orrore», che non riesce propriamente a definire, investe la sfera ontologica del soggetto, rischiando di annientarlo. Sembra opportuno, pertanto, riferirsi al lavoro di Cavarero sull'«orrorismo»,[81] decontestualizzandolo dallo scenario bellico contemporaneo in cui si colloca e usandolo come ulteriore, possibile chiave di lettura della prepotente violenza che irrompe nel romanzo attraverso il corpo corrotto e infetto di Aracoeli. Il corpo della donna, sfigurato e devastato dal figlio e io-narrante come meccanismo autodifensivo, ci riappare distrutto nella sua unità figurale, una Medusa dalla testa mozzata, «un umano che, in quanto sconciato nel suo stesso essere, contempla l'atto inaudito della sua disumanizzazione».[82]
Alla luce di questa lettura, anche il rapporto Monda/Aracoeli va riscritto entro una cornice che parte dal mero desiderio trasgressivo per andare oltre, e che rimanda, appunto, allo scontro con la prospettiva *abietta* di cui abbiamo detto essere portatrice la stessa Aracoeli, fungendo da specchio per il disfacimento in atto del sistema borghese emblematizzato a livello testuale nella figura della cognata. Il personaggio di Aracoeli è metafora e messaggero della morte.[83] Il suo «contagio funebre»[84] investe inevitabilmente anche il marito e il figlio, legandoli a lei come sotto l'influsso di un incantesimo, che neppure la sua tragica e prematura scomparsa riesce a sanare. È così per Eugenio, l'irreprensibile Comandante della Marina che si unisce clandestinamente ad Aracoeli fino ad arrivare alla diserzione della flotta, sovvertendo sia le aspettative delle norme di genere sia quelle sociali, fino al drammatico epilogo che segna il suo fallimentare tentativo di ricoprire l'ideale virile. E così è per la figura tragica di Manuele, un adulto tormentato dall'impossibile intento di ricostruire se stesso risalendo alle radici materne. A soccombere al contagio di Aracoeli non sarà, tuttavia, soltanto l'ordine familiare, ma anche l'intero impianto sociale, come testimoniato dallo sfacelo dei Quartieri Alti cui assistiamo al termine del conflitto mondiale e della narrazione, emblema dell'implosione della classe sociale borghese di cui il fittizio quartiere romano è simbolo nel romanzo.
Nella fase ninfomane di Aracoeli, la Madonna lascia spazio a un suo doppio capovolto, una figura materna degenere che non si fa scrupoli a lasciare il figlio Manuele solo in spiaggia durante l'incontro con «l'uomo gatto», consumato sugli scogli, o la seduzione dell'operaio della società del gas all'interno dell'ascensore del

[80] Ivi, p. 300.
[81] A. Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007. Nel suo saggio Cavarero assume il punto di vista delle vittime dell'orrore bellico contemporaneo, quello dell'inerme appunto, per poi estenderlo a condizione ontologica della vulnerabilità dell'essere umano.
[82] Ivi, p. 25.
[83] C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 53.
[84] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 302-3.

loro palazzo. L'accumulazione di questi episodi (L'Uomo-gatto,[85] il Console della Milizia,[86] L'ascensore ammattito[87]) e l'uso ritmato della punteggiatura all'interno degli stessi, calca il ritmo affannoso del desiderio erotico di Aracoeli, ma anche e soprattutto l'angoscia di un Manuele spettatore sempre più stranito che non riesce più a, o si rifiuta di, capire l'idioma materno. Ai suoi amanti occasionali Aracoeli pronuncia «vanti a me incomprensibili nella loro sconcezza in una sua nuova lingua inaudita, dove non parlava il sentimento amoroso, ma una disperazione ingorda».[88] Manuele non può accettare che il linguaggio d'amore tra lui e la madre nell'idillio di Totetaco si sia corrotto in un idioma sconcio e, ora che la scabrosità si è sostituita alla valenza affettiva, non può non registrarlo come un idioma altro. La sovversione di Aracoeli comincia da quello stesso corpo che un tempo era considerato proprietà esclusiva del marito e protetto da sguardi indiscreti («Il massimo valore del suo corpo era per lei, di appartenere a mio padre: e lei lo difendeva dagli altri, come una cagna […] difende la proprietà del padrone»),[89] ora posseduto da un'energia oscura e arcana.
Alla seduzione dell'attendente Daniele – che, come Silvestro prima di lui ne *Isola di Arturo* aveva svolto la funzione di balia e di surrogato materno per l'io narrante – segue l'abbandono definitivo della famiglia per entrare nella casa di malaffare della Donna-cammello, fino a che il morbo le consumerà la carne. Anche da morta Aracoeli continuerà a presentarsi invariabilmente scissa nelle visioni oniriche del figlio: «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina»,[90] in una serie di travestimenti che, come già sostenuto da Giorgio, ruotano immancabilmente attorno alla dicotomia tra «donna angelicata» e «donna puttana».[91]

## 4. *Oltre i copioni codificati del femminile*

Secondo la teoria della performatività di Butler, il genere non viene scelto liberamente e consapevolmente, e la sua performatività non può che limitarsi alle categorie socialmente disponibili.[92] Nel caso di Aracoeli, pertanto, le sue metamorfosi rivendicherebbero la necessità di andare oltre la rigida polarizzazione delle possibilità previste per il femminile, binarie e limitanti. Letto in quest'ottica, il romanzo morantiano si configura come una denuncia dell'assenza di copioni alternativi per quelle figure femminili che, come Aracoeli, vogliono muoversi al di

[85] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 244
[86] Ivi, p. 245.
[87] Ivi, pp. 247-48.
[88] Ivi, p. 238.
[89] Ivi, pp. 172-73.
[90] Ivi, p. 124.
[91] A. Giorgio, *Nature vs Culture*, cit. p. 99.
[92] «L'articolazione di un'identità nei termini culturali disponibili istituisce una definizione che esclude in anticipo l'emergere di nuovi concetti di identità», J. Butler, *Questioni di genere,* cit., p. 25.

fuori di ruoli sociali prestabiliti. Trovo inoltre significativo che nella percezione di Manuele le «due» Aracoeli siano parimenti degne d'amore: «L'una Aracoeli mi ruba l'altra; e si trasmutano e si raddoppiano e si sdoppiano l'una nell'altra. E io le amo entrambe: non come uno conteso fra due amori, ma come l'amante di un ibrido, di cui, nell'orgasmo, non riconosce le specie, né capisce le trame»,[93] come se per mezzo del suo io narrante Morante volesse assolvere e riscattare il suo personaggio femminile più drammatico, vittima di quelle costrizioni normative entro cui si trova essa stessa ingabbiata.
Letto in quest'ottica, il teatro infetto e convulso di Aracoeli, la sua «parodia»,[94] si configura come uno scrostamento della patina di perbenismo borghese che funge da cornice nel romanzo e che viene scossa dall'alterità (per lingua, provenienza e status sociale) di cui la donna è portatrice. Il corpo di Aracoeli — al contempo corpo osceno, corpo queer, corpo abietto e corpo orrorifico — attua una decostruzione del femminile rivendicando un significante nuovo e più fluido per la rappresentazione della donna. E il fatto che il personaggio non riesca, all'interno del romanzo, a trovare un nuovo copione al di fuori di quelli già precostituiti, non può essere liquidato come la «tragica conclusione» del repertorio materno morantiano,[95] ma assume piuttosto la veste di denuncia dei ruoli limitati e limitanti entro cui la donna è stata storicamente confinata. Grottesca, affascinante, disturbante e contraddittoria, la figura di Aracoeli rivendica la necessità di creare nuove possibilità per raccontare il femminile, e di farlo sottraendolo a rigide forme codificate per restituirlo alle ragioni del corpo.

[93] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 25.
[94] Ivi, p. 303.
[95] E. Gambaro, *Strategies of Affabulation in Elsa Morante's* Diario 1938, in S. Lucamante, S. Wood (a cura di), *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2006, p. 27.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Gian Maria Annovi

# «Una fabbrica d'ombre equivoche»: visione, tecnologia e memoria in *Aracoeli* di Elsa Morante

Il saggio fornisce una lettura mediale di *Aracoeli* e individua nel rapporto simbolico tra percezione visiva e memoria una delle ragioni della insolita struttura narrativa del romanzo. Nella prima parte il saggio mostra come Morante associ la modalità percettiva di Aracoeli a un mondo primitivo ed arcaico e quella del figlio Manuele ad apparati ottici che indicano la modernità della sua esperienza di personaggio. L'incapacità di Manuele di fornire un resoconto lineare e affidabile dei suoi ricordi corrisponde al suo rifiuto di utilizzare gli occhiali, una forma di diniego percettivo del reale legato al trauma infantile della separazione dalla madre. Riferendosi alle teorie su cinema, esperienza moderna e memoria, la seconda parte del saggio considera i costanti riferimenti di Manuele al cinema secondo il concetto di memoria prostetica, che lo associa a una forma di contaminazione del vissuto individuale.

*The essay provides a media reading of* Aracoeli *and identifies one reason for the unusual narrative structure of the novel in the symbolic relationship between visual perception and memory. The first part of the essay shows that Morante associates Aracoeli's perception with a primitive and archaic world and her son Manuele's with optical devices that indicate the modernity of his experience. Manuele's inability to provide a linear and reliable account of his memories derives from his refusal to use glasses: a form of perceptual denial of reality linked to the trauma of his separation from Aracoeli in his childhood. Referring to theories on cinema, modern experience and memory, the second part of the essay considers Manuele's constant references to cinema according to the notion of prosthetic memory as a form of cinematographic contamination of individual experience.*

Pur non essendo uno scrittore, Manuele, il protagonista di *Aracoeli,* definisce il racconto del suo viaggio alla ricerca della madre «il mio povero ultimo romanzo andaluso».[1] Per il lettore questa definizione potrebbe apparire come un'ovvia *mise en abîme*, ma il protagonista complica le cose aggiungendo che tale romanzo è «una fabbrica d'ombre equivoche».[2] Se, come ha scritto, il personaggio è sempre l'alibi dell'autore, nella formula di Manuele Elsa Morante sembra esprimere un atteggiamento di sfiducia verso la capacità della letteratura di presentare «l'integrità segreta e unica delle cose».[3] Il «romanzo andaluso» di Manuele produce, infatti, visioni inconsistenti, quelle che, nel suo intervento *Pro o contro la bomba atomica*, Morante chiama anche le «falsificazioni artificiali e deperibili»[4] di chi si è assuefatto all'irrealtà. Il racconto di Manuele, dunque, come la caverna descritta da Platone (un

[1] Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 129.
[2] *Ibidem*.
[3] Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 103.
[4] Ivi, p. 107.

filosofo che, non per nulla, Morante annovera tra «i felici pochi»)[5] produce uno spettacolo d'ombre ingannevoli.[6] Per la sua enfasi sulla relazione tra visione e conoscenza, proprio il mito della caverna platonica è stato impiegato nel Novecento, persino dall'amatissima Simone Weil,[7] come metafora del rapporto tra esperienza cinematografica e realtà. E, più in generale, degli effetti della cultura audiovisiva moderna sulla nostra esperienza.

Questo intervento rappresenta l'abbozzo di una possibile lettura intermediale di *Aracoeli* attraverso i riferimenti al complicarsi della visione e al cinema presenti nel romanzo. L'ipotesi di partenza è che il resoconto della «separazione smemorata»[8] tra Manuele e sua madre esprima, tra le altre cose, anche una disillusa critica alla società dei media, e che la problematica relazione tra visione, memoria e cinema nel romanzo sia una delle manifestazioni principali di quella che, ormai al termine della sua vita, Morante definiva «la laida invasione dell'irrealtà».[9]

Come ha scritto Concetta D'Angeli, la scrittura di *Aracoeli* segue l'«irruzione della dimensione storica e dell'attualità storico-culturale all'interno del mondo artistico di Morante»[10] iniziata con *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) e in parte presentita nel già citato *Pro o contro la bomba atomica* (1965). In quell'intervento la bomba è un simbolo che condensa in sé tecnologia, merce, e società di massa, funzionando dunque come l'emblema dell'irreale e della «disintegrazione» moderna che, come a Hiroshima e Nagasaki, riducono la vita umana a ombra. Tra i personaggi morantiani, Manuele è l'unico che – come l'autrice – ha letteralmente attraversato il Novecento fino a giungere agli anni Ottanta e ha dunque vissuto i drammatici cambiamenti tecnologici e socio-culturali del mondo contemporaneo. Mentre la vita dei protagonisti degli altri romanzi morantiani si conclude prima della trasformazione dell'Italia da paese povero e rurale a nazione industrializzata e capitalista, lo scenario apocalittico degli anni Ottanta che fa da sfondo ad *Aracoeli* è caratterizzato «dai 'sinistri macchinismi' di una tecnologia onnipervasiva».[11] Le vicende di *Menzogna e*

[5] Cfr. Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.

[6] Nel romanzo, il termine ombra è impiegato sessantacinque volte, ed è sovente associato al termine sogno, che compare invece un centinaio di volte. Cfr. «Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri e per sistemarli debitamente nei loro posti, io devo sforzarmi a una maniera pedantesca, all'uso di un pazzo che mima la ragione. Chiaramente, la piccola scena fra me e mia madre, nella camera dalla luce azzurrastra, era stata reale, e non sognata; però i sogni che ne germinarono vennero a innestarsi sulla sua sostanza, ricoprendola coi loro rami d'ombra; e a momenti io supponevo che quella scena appartenesse al mondo delle ombre, e non dei corpi», Morante, *Aracoeli*, cit., p. 210.

[7] «Noi vediamo che ombre di cose fabbricate. Questo mondo in cui siamo e di cui non vediamo che delle ombre (apparenze), è una cosa artificiale, un gioco, un simulacro […] Noi nasciamo e viviamo nella passività. Non ci muoviamo. Le immagini passano davanti annoi e noi le viviamo. Non scegliamo niente […] Non abbiamo assolutamente nessuna libertà […] I cinema sonori somigliano abbastanza a questa caverna», Simone Weil, *Dio in Platone*, in *La Grecia e le intuizioni precristiane,* tr. it. di Cristina Campo e Margherita Harwell Pierucci, Roma, Borla, 1999, pp. 57-58. Di questo testo Morante possedeva la versione originale in francese, Simone Weil, *Source greque*, Paris, Gallimard, 1963.

[8] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 6.

[9] Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 100.

[10] Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante.* Aracoeli, La Storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2017, p. 30.

[11] Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 321.

*sortilegio* (1948), ad esempio, lambiscono appena il Novecento. Ne *L'isola di Arturo* (1957), invece, la narrazione termina negli anni Quaranta, con la partenza di Arturo per il fronte, mentre Useppe, il piccolo protagonista di *La Storia* (1974), muore nel 1947, nove anni prima di sua madre Ida, impazzita dal dolore e rinchiusa in una clinica psichiatrica. Da un punto di vista prettamente biografico, dunque, Manuele è il solo soggetto della narrativa di Morante ad essere giunto alle soglie della fine del secolo.

Si deve forse anche a questo la natura altamente problematica della sua soggettività («la mia natura scissa, che spesso invalida la mia testimonianza»),[12] ma anche la peculiarità della sua modalità percettiva. Al contrario, il mondo di sua madre, Aracoeli, possiede connotazioni non solo premoderne, ma addirittura primitive. Il talismano che dona al figlio, ad esempio, l'«omiciattolo dalle braccia spalancate che reggono il grande arco»[13] e che Manuele vede riprodotto anche sull'uscio di una casa di Gergal, rappresenta l'*indalo*, un simbolo magico preistorico ritrovato nella grotta di Los Letreros, vicino ad Almeria, e risalente al 2500 a.C. La vita andalusa della madre prima dell'arrivo in Italia, non a caso, è descritta come «la preistoria di Aracoeli»,[14] quella che Manuele ritrova simbolicamente inscritta nel paesaggio che incontra nel suo viaggio verso El Almendral, osservato – l'importanza di questo dettaglio sarà presto chiara – senza indossare i suoi occhiali da vista:

> Di sopra, esso mi presenta un cielo che non somiglia a una volta d'aria, ma una crosta di ceneri giallicce, forse depositate da astri in decomposizione già spenti da millenni. E sotto a questo cielo, si stende una regione desertica e rovinosa di macigni, che mi si fa credere, a certi segni esterni, una qualche necropoli fossile di tempi preumani. Scorgo, difatti, sulle sue superfici, la stampa di strane membra mutilate. Una mandibola gigantesca con denti ricurvi a sciabola. Un dorso scaglioso dalle creste aguzze e vertebre simili a lische. Una coda di rettile armata di lunghe spine. Forse, questa fu una valle di fanghi diluviali pietrificati, su cui le mostruose creature dei primordi, sepolte negli uragani, lasciarono le loro maschere mortuarie?[15]

È certamente significativo che la terra andalusa appaia al protagonista come uno spazio primigenio e, allo stesso tempo, un luogo di morte («necropoli fossile di tempi preumani»). Ciò conferma che per Manuele il paese natale di Aracoeli rappresenta un doppio simbolico del corpo della madre defunta e che il suo viaggio nello spazio è anche un viaggio a ritroso nel tempo cronologico e interiore, corrispondente al desiderio di annullarsi in un impossibile ritorno al grembo materno: «la mia scelta era questa: rientrare in lei».[16] Questo moto regressivo rappresenta anche il tentativo di Manuele di visitare la «piccola, brumosa necropoli di certe [sue] memorie infantili»[17]– la coincidenza lessicale è particolarmente significativa – nel tentativo di risvegliarne i defunti.

[12] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 113.
[13] Ivi, p. 170.
[14] Ivi, p. 25.
[15] Ivi, p. 128.
[16] Ivi, p. 18.
[17] Ivi, p 165.

## 1. *Occhiali*

L'aggettivo «brumoso» che Manuele impiega per descrivere il luogo mentale dei suoi ricordi indica una visione offuscata che rimanda allo sfuocarsi del suo sguardo, «miope e presbite allo stesso tempo»,[18] ogni qual volta si leva gli occhiali.
In un saggio che analizza le «perplessità prospettiche» di Manuele, Rebecca West ha suggerito che il suo continuo togliersi e mettersi gli occhiali rappresenta una delle metafore principali dell'alternarsi delle memorie reali e immaginarie, e che questo gesto provochi e indichi l'inaffidabilità del narratore[19] e della sua «percezione opaca e delirante che confonde i periodi».[20] Senza soffermarsi troppo sulle «pupille minorate»[21] di Manuele, è interessante notare che proprio la possibilità di una visione oggettiva, diciamo pure *reale*, attraverso gli occhiali segna anche la sua dolorosa separazione dalla madre («io lo so, quando cominciai a piacerle di meno: fu quando, per la prima volta, mi vennero messi gli occhiali»).[22] La nitidezza visiva prodotta dalle lenti è dunque sin da subito associata al tema del trauma infantile, proprio come avviene – West l'ha già notato – anche nel caso di Eugenia, la protagonista di uno dei racconti-capolavoro del Novecento, *Un paio di occhiali* di Anna Maria Ortese.[23] È probabile che proprio quel racconto abbia fatto da canovaccio per la descrizione morantiana dello shock di Manuele alla scoperta della realtà vista attraverso le sue lenti nuove:

> io l'inforcai [gli occhiali] di nuovo rimbalzando fulmineamente come stregato nell'incendio bianco dei troppi bulbi elettrici, fra gli specchi multipli da dove, in un disgustoso capogiro, schiere di orbite senza carne mi puntavano coi loro scintillii sinistri. Ma il peggio mi aspettava fuori dalla bottega dove la strada, affollata, rutilante di neon e di fanali, mi investì col suo mai veduto spettacolo di orrore. Gli aspetti del mondo avevano preso ai miei occhi una chiarezza e un rilievo inusitati che me li accusavano come un'unica violenza proteiforme. Non mi ero accorto mai, prima, di quanto fossero duri e brutali i segni delle facce umane. Le loro pelli sembravano tutte conciate, ostentavano rughe feroci, simili a sfregi incruditi con la sgorbia e anneriti con catrami. Fra l'uno e l'altro marciapiede, si succedevano urgendo in una serie assillante, occhiaie biliose tumefatte, ghiotte narici enormi, gorge tracotanti a macchie paonazze, spaventosi occhioni bistrati e bocche tinte a sangue di macello. Gli asfalti bagnati, simili a correnti abissali, riflettevano dalle vetture lampi storti e lune decomposte. E sul marciapiede di fronte, le vetrine esponevano busti decollati, lame bifide, cotenne capellute, forbici e coltelli, giacche gesticolanti senza mani, gambe tagliate, cinti erniari, ventriere e denti.[24]

[18] Ivi, p. 20.
[19] Rebecca West, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities in* Aracoeli, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 20–29. Vedi anche il capitolo di Silvia Valisa sulla *gendered narrative* di Aracoeli in *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 145-211.
[20] Rosa, *Cattedrali*, cit., p. 306.
[21] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 55.
[22] Ivi, p. 172.
[23] Anna Maria Ortese, *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli* (1953), Milano, Adelphi, 1994, pp. 5-34.
[24] Morante, *Aracoeli*, p. 175.

Per il protagonista di *Aracoeli* e per Eugenia (che condivide il nome con il padre di Manuele), vedere con chiarezza significa conoscere per la prima volta la realtà, e ciò rappresenta un'esperienza intollerabile, un trauma, soprattutto perché la chiarezza visiva marca, 'retrospettivamente', di finzione il mondo che i bambini credevano di conoscere e che fino a quel momento avevano amato. È bene però sottolineare che la realtà di Manuele e quella di Eugenia non è affatto la medesima. Ciò che si presenta alla bambina napoletana è il presente postbellico della sua indigenza, il vicolo oscuro e il lurido cortile del basso in cui abita con un «gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione».[25] I membri della sua famiglia non hanno nulla a che vedere con le persone che Eugenia aveva visto dalla vetrina dell'ottico dove per la prima volta aveva indossato un paio di occhiali di prova. L'orrore di Manuele, invece, è provocato dalla folla metropolitana e da tutto quanto ad Eugenia era sembrato invece meraviglioso, ossia le luci elettriche, i neon, i fanali, le auto e le vetrine della città, nelle quali lui scorge invece solo cose mutilate.[26] La presenza di «lame […] forbici e coltelli» tra i prodotti esposti nei negozi non fa altro che rendere ancora più evidente il collegamento tra l'acutezza della sua visione e la traumatica escissione dalla madre. Quello di Manuele, insomma, non è uno shock legato alla propria condizione sociale, per altro privilegiata, ma alla vita moderna che contrasta con il mondo ancestrale e materno. Aracoeli stessa, infatti, contesta il valore positivo della modernità con la sua timorosa resistenza all'apparecchiatura oculistica, che le appare persino malefica:

> La seduta dall'oculista fu breve, ma piuttosto drammatica. Io venni issato su un seggio alto, davanti a un apparecchio astruso, che immediatamente suscitò la diffidenza di Aracoeli. Essa temeva che quel macchinario sortisse raggi o influssi maligni contro la mia materia integra; e lì per lì si spostò a lato del medico, minacciosa quasi volesse assalirlo, e uscì a dirgli fremente: «Che gli fa? Che gli fa Usted?! Lo rimetta giù!!!» Essa pareva sospettare quel personaggio negromantico in camice bianco, semicalvo – e lui stesso occhialuto – di chi sa quali incontrollabili raggiri.[27]

A seguito di questo primo trauma associato alla visione mediata da un dispositivo ottico, ogni volta che vedere quanto ha di fronte gli sembra superfluo («quando non c'è nulla che m'importi vedere»)[28] o emotivamente insostenibile, Manuele si toglie gli occhiali, lasciando che «il mondo circostante, ai [suoi] occhi semiciechi […], si sciol[ga], secondo il solito, in un brulicame acquoso, corso da luci stralunate e

[25] Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 33.
[26] «Eugenia si era alzata in piedi, con le gambe che le tremavano per l'emozione, e non aveva potuto reprimere un piccolo grido di gioia. Sul marciapiede passavano, nitidissime, appena più piccole del normale, tante persone ben vestite: signore con abiti di seta e visi incipriati, giovanotti coi capelli lunghi e il pullover colorato, vecchietti con la barba bianca e le mani rosa appoggiate al bastone dal pomo d'argento; e, in mezzo alla strada, certe belle automobile che sembravano giocattoli, col la carrozzeria dipinta in rosso o in verde petrolio, tutta luccicante; filobus grandi come case, Verdi, coi vetri abbassati, e dietro I vetri tanta gente vestita elegantemente; al di là della strada, sul marciapiede opposto, c'erano negozi bellissimi, con le vetrine come specchi, piene di roba fina da dare una specie di struggimento», Ortese, cit., pp. 16-17.
[27] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 174.
[28] Ivi, p. 18.

immagini storpie».[29] La sfocatura, dunque, lo protegge dal potere alienante del reale deformandolo.
Che il tema della sfocatura abbia un ruolo centrale nell'opera di Morante l'aveva già sottolineato anche Giacomo Debenedetti, secondo il quale quella della scrittrice è «una visione del mondo turbatissima e sconcertante» per cui «la realtà vi appare in una specie di sfocatura, che è poi il modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco».[30] Per lo studioso, insomma, la scrittura morantiana stessa è una forma di sfuocatura, la visione con cui il poeta «dà intera una propria immagine dell'universo reale».[31] Se, nelle opere precedenti, questa doppia vista della scrittrice deformava le cose per restituire, integra, la realtà, in *Aracoeli* la visione sfuocata di Manuele appare invece come il segno di una detumescenza soggettiva, di un'angoscia che «cerca una medicina e un riposo nella riduzione spettrale del mondo, e nel ritorno al disordine dell'informe e del prenatale».[32] Così, infatti, si presenta in fine Aracoeli all'incontro con il figlio, come una «forma senza forma», «un minuscolo sacco d'ombra».[33]
La ragione per cui Manuele privilegia comunque la visione sfuocata a quella assicurata dagli occhiali si trova in una frase su cui occorre soffermarsi: «i nostri organi di senso sono, in realtà, delle mutilazioni».[34] Queste mutilazioni percettive sono prodotte dalla nostra cacciata dall'Eden, dove eravamo, invece, «integri». Anche la vista, dunque, è il risultato di questa mutilazione, ossia della perdita violenta di *qualcosa* che, in un tempo precedente, rendeva Manuele perfetto, completo. Se vedere chiaramente rappresenta per lui il trauma della separazione dalla madre, la perfezione non può che coincidere con lo stadio infantile in cui, ancora incapace di vedere distintamente, il bambino percepisce il mondo come un'unità confusiva con essa. Nel romanzo, tale stadio è rappresentato, ed esteso simbolicamente, dal periodo trascorso a Totetaco e il rapporto confusivo con la madre dalla visione imprecisa delle «pupille di quella creaturina estatica appesa alla mammella».[35] Il fatto che il termine Totetaco, versione prelinguistica del nome del quartiere Monte Sacro, contenga il termine 'teta', che è insieme un richiamo al tettare del neonato, al *babillage* dell'infans che domanda il seno materno, ma anche al termine spagnolo più comune per mammella (*teta*), non pare privo di significato.[36] Scegliere di non vedere con chiarezza, togliersi gli occhiali preferendo una visione sfuocata, indistinta delle cose, è per Manuele una forma di diniego percettivo che nega alla coscienza la fine dello stadio confusivo con la madre, quando appunto tutto era un'unica realtà indistinta e protettiva che inglobava anche il soggetto: «Per me fra

[29] Ivi, p. 23.
[30] Giacomo Debenedetti, "L'isola di Arturo", in «*Nuovi argomenti*», 26 (1957), pp. 51-59.
[31] Morante, *Pro o contro*, cit., p. 102.
[32] Ivi, p. 66.
[33] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 307.
[34] Ivi, p. 199.
[35] Ivi, p. 11.
[36] Cfr. Katrin Wehling-Giorgi, "'Totetaco': The Mother–Child Dyad and the Pre-Conceptual Self in Elsa Morante's *La Storia* and *Aracoeli"*, in «*Forum for Modern Language Studies*», 49 (2013), 2, pp.192–200.

l'unità e i suoi multipli non esistevano confini precisi, così come ancora l'io non si distingueva ancora dal tu e dall'altro».[37] Da questo punto di vista il gesto ripetitivo di togliersi e mettersi gli occhiali[38] trova un corrispettivo nel celebre *fort-da* freudiano, il gioco del rocchetto con cui il bambino, facendo sparire e apparire un oggetto, controlla l'ansia per l'assenza della madre, identificata con il piacere dell'essere nutrito dal suo seno.[39] Morante, che, come sappiamo, proietta in Manuele alcuni tratti dell'amico Pasolini,[40] rappresenta anche la sua omosessualità come quella che le appariva – freudianamente – una sofferta forma di fissazione narcisistica sulla madre. Infatti, anche il piacere di Manuele durante i suoi rapporti orali con giovani prostituti produce un offuscamento visivo connesso all'età infantile:

> La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento. Loro, simili a statue regali. Io, come fossero santi, in ginocchio ai loro piedi. E la mia pupilla, al berli, si velava, nello sguardo adorante e assonnato che ha l'infante allattato dalla madre.[41]

Questa visione velata e indistinta nega, significativamente, quella che potremmo chiamare la sua mutilazione originaria, la separazione dalla madre: «La mamita Aracoeli, regina dei *ricordi* si strappava via da me, come una mutilazione».[42] In maniera perfettamente simmetrica, quando Manuele rifiuta la madre, da cui si sente tradito dopo aver scoperto delle sue equivoche frequentazioni al bordello, getta via il talismano andaluso che rappresenta lei e il suo mondo magico-primitivo. Le coincidenze lessicali rendono evidente come tale gesto altro non sia che la replica simbolica di quella mutilazione originaria: «col senso tragico di un'amputazione, mi strappai dal collo la catenina con tutti i suoi ciondoli […] Non c'è dubbio che la mia intenzione, in quel gesto, era di rinnegare Aracoeli e di amputarmi da lei».[43] Se Aracoeli è la regina dei ricordi a questa mutilazione-amputazione, due termini che ricorrono con insistenza il tutto il romanzo, può corrispondere *solo* uno smemorare, una memoria fatta di «ombre equivoche», di visioni mutile: «le [mie] opposte visioni si sovrappongono; e, nei ricordi (autentici? apocrifi?) una stampa lucida e minuziosa, da documentario o da trattato, si avvicenda a sequenze sfocate, abbagliate e mutile».[44]

[37] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 118.
[38] Nel romanzo il temine 'occhiali' compare 68 volte, il gesto di toglierseli si ripete 17 volte, mentre quello di indossarli 10.
[39] Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*. *Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
[40] Cfr. Manuele Gragnolati, *Differently Queer: Temporality, Aesthetics, and Sexuality in Pier Paolo Pasolini's* Petrolio *and Elsa Morante's* Aracoeli, in Stefania Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art,* Londra, Fairleigh Dickinson University Press, 2015, pp. 205–218.
[41] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 97.
[42] Ivi, p. 300.
[43] Ivi, p. 24.
[44] Ivi, p. 41.

## 2. *Cinema*

Partendo dalla citazione precedente, che paragona il ricordo ai frammenti sfuocati di sequenze cinematografiche, nella seconda parte di questo intervento vorrei mostrare come non solo gli occhiali, ma anche un altro apparato ottico quale il cinema funga in *Aracoeli* da simbolo dell'impossibilità di sanare «il corpo malmenato e livido»[45] della memoria di Manuele e dunque di ricostruire la sua storia in maniera lineare. Nel mondo premoderno e primitivo di Aracoeli non solo gli occhiali sono potenzialmente pericolosi ma anche tutto quanto afferisce alla tecnologia e ai media: «Aracoeli era poco attratta dalla radio, provandone un certo sospetto timorato, così come degli automi o meccanismi in genere (persino al telefono le succedeva, ancora, di ritrovarsi malsicura e quasi balbuziente)».[46] Interpretando il timore di Aracoeli, si desume che la moderna tecnologia sia per lei composta da meccanismi perturbanti. Non a caso, nel suo saggio del 1919, Sigmund Freud includeva anche gli automi tra gli esempi di quanto suscita spavento perché non *Heimisch*, ossia "patrio", "nativo" e quindi "familiare". [47]

Sono però la fotografia e il cinema a rivelare la completa distanza di Aracoeli dalla modernità tecnologica. Ad esempio, la donna non pare mettere mai in discussione il rapporto di contiguità tra realtà e immagine fotografica, anche nel caso delle figure del folklore religioso di cui si circonda: «Le semprevergini non erano favole, ma verità documentate, visto che a casa nostra ne avevamo le fotografie, ce n'era di piccole, formato cartolina, e una appesa sul letto – grande al vero – a colori».[48] Aracoeli è insomma incapace di distinguere «fra le effigi dipinte e le fotografie: per lei si trattava sempre ritratti, eseguiti (più o meno felicemente) dal vero».[49] Per l'andalusa l'immagine è una mera testimonianza, come ha scritto Roland Barthes, che «la cosa è stata lì»,[50] e dunque indice di una realtà di cui essere sicuri, così come sicura è per lei l'esistenza delle semprevergini e il potere magico dell'indalo. Proprio questa sua ingenuità semiotica collega il suo personaggio a quella dimensione poetica e mitica che nella sua opera Morante associa all'infanzia, perché, a differenza degli adulti, i bambini non sono ancora «contaminati dall'irrealtà».[51] Ciò che Morante intendeva con il termine realtà, infatti, dipende dalla facoltà immaginativa. In tal senso, nella figura di Aracoeli, che non a caso rievoca la protagonista del racconto giovanile *Lo scialle andaluso*, Morante sembra condensare quella poetica tra reale e fantastico che ha sempre guidato la sua opera di scrittrice. Tuttavia, nel suo ultimo romanzo, essa non è più sufficiente a sostenere l'edificio di una scrittura che

[45] Ivi, p. 57.
[46] Ivi, p. 193.
[47] Sigmund Freud, *Leonardo e altri scritti. Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, Torino, Bollati Boringhieri, 1969, pp. 267-307.
[48] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 117.
[49] Ivi, p. 173.
[50] Cfr. Roland Barthes, *Camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 77.
[51] Morante, *Pro o contro*, cit., p. 115.

restituisca un ritratto integro della realtà, che le appare invece degradata da un presente dominato dal profitto, dalla merce e dalla tecnologia.
Il racconto di Manuele, infatti, non è solo discontinuo e astorico («È un fatto – ormai provato – che il mio tempo di rado corrisponde al tempo 'normale'»),[52] ma procede per frammenti, in cui la mutezza documentaria della Storia, rappresentata dalle foto dei guerriglieri baschi, di Mussolini, e di Franco che Manuele descrive, s'alterna alla sfocatura dei suoi ricordi veri o presunti, in cui anche la foto non è più una diretta emanazione della realtà, ma, piuttosto, una sua potenziale deformazione: «queste e altre rimembranze potrebbero essere, come le prime, effetti di fotomontaggio. Esse galleggiano rotte e sfocate sui fondi della mia realtà come salme su una palude caliginosa».[53]
Al complicarsi del rapporto tra immagine e parola in *Aracoeli*, s'aggiunge anche la presenza di «frequenti fenomeni di stacco cinematografico»,[54] che suggeriscono che quella di Manuale, ha scritto Siriana Sgravicchia, sia una «tragedia che potremmo dire narrata nel linguaggio del cinema».[55]
Ciò risulta ancor più significativo se si pensa che Aracoeli, invece, «è inetta di fronte ai film».[56] L'andalusa, infatti, è incapace di comprenderne la temporalità non lineare, frammentata, quel montaggio fatto di anticipazioni e flashback che per primo Walter Benjamin ha preso proprio a modello dell'esperienza moderna.[57] Il rimando a Benjamin e alla sua idea di modernità non è pretestuoso. Diversi studiosi, infatti, a partire da Maurizia Boscagli, hanno sostenuto l'esistenza d'importanti corrispondenze tra la concezione di storia dello studioso tedesco e quella di Morante.[58] Quest'ultima, per altro, possedeva diverse edizioni italiane dei saggi benjaminiani, pubblicati in Italia a partire dal 1967,[59] e conosceva certamente anche

[52] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 131.
[53] Ivi, p. 230.
[54] Federica Ivaldi, *Aracoeli di Elsa Morante, 1982*, in *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Gezzano, Felici, 2011, p. 178.
[55] Siriana Sgavicchia, Il realismo impossibile di *Aracoeli*, in Sara Calderoni (a cura di), *Elsa Morante e il romanzo*, Milano, Marco Saya Edizioni, 2018, p. 65. Si vedano anche Gianni Turchetta, *Aracoeli*: il cinema della memoria, «Segnocinema» 26 (1987), pp. 35-36; Anna Maria Di Pascale, *Senza i conforti di alcuna religione*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo* La Storia. *Omaggio a Elsa Morante*, «Studi novecenteschi» 21 (1994), pp. 287-293; Giuliana Nuvoli, *Le cinematografie della memoria in Elsa Morante*, in A. D'Elia (a cura di), *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile. Sguardo e raffigurazione*, Bari, Adriatica, 2002, pp. 87-95.
[56] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 192.
[57] Sul rapporto tra flashback cinematografico e memoria cfr. Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History,* New York, Routledge, 1989.
[58] Maurizia Boscagli, "Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History, in Maria Ornella Marotti (a cura di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, University Park: Pennsylvania State UP, 1996, pp. 163–77; Sergio Parussa, "The Womb of Dreams: Cabbalistic Themes and Images in Elsa Morante's Aracoeli," in *The Power of Disturbance*, cit. pp. 130-144; Monica Zanardo, "Elsa Morante face à l'Histoire", «Atlante. Revue d'études romanes», 10 (2019): http://journals.openedition.org/atlante/14779; Claude Cazalé Bérard, "Morante and Weil: The Aporiae of History and the End of the Fairy Tale", in *The Power of Disturbance*, cit., pp. 145-160; Stefania Lucamante, "The world must be the writer's concern", in *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, pp. 88-111.
[59] Tra i libri di Walter Benjamin posseduti da Morante si trovano *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962; *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971; *Lettere, 1913-1940*, Torino, Einaudi, 1978; *Uomini tedeschi: una scelta*

*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), in cui Benjamin sostiene che proprio il cinema permette agli spettatori di adattarsi meglio all'esperienza dello shock che caratterizza la vita moderna: «Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso percettivo».[60] Se lo sguardo di Manuele è anche il risultato del «trauma scientifico e industriale»,[61] Morante esplicita la limitatezza percettiva di Aracoeli e il suo disagio di fronte al cinema quando descrive la sua reazione al film di Alberto Camerini *Il signor Max,* del 1937, ossia di due anni successivo al celebre saggio benjaminiano:

> di quelle trame, riportava una visione fantomatica, tutta sconclusionata obliqua e arbitraria, come fosse uno spettacolo proiettato in terra dalla luna. Confondeva i personaggi, li sdoppiava, e spesso li dichiarava *tontos*, giudicando le loro gesta indecenti, o strampalate, prefigurandole alla rovescia. Non capiva se la segretaria del commendatore vedovo era la moglie, prima viva, e poi rimorta, né perché il direttore vecchio fosse diventato uno scolaro piccolo della Professoressa (e lui, non era quell'altro? E se non era lui perché lo chiamavano il signor Max?).[62]

Come la fotografia, anche la mutazione del regime scopico prodotta dal cinema non ha insomma toccato il mondo premoderno di Aracoeli. All'opposto, la percezione di Manuele adulto è largamente filtrata da una cultura mediale completamente moderna, tanto che il suo inconscio è modificato dalla percezione della realtà vista attraverso la lente della tecnologia, come conferma anche il precedente collegamento tra i suoi ricordi e «gli effetti di fotomontaggio».[63] Come ha sottolineato Rosa, infatti, la presenza stessa del lessico cine-fotografico sottolinea «l'assedio micidiale portato dalle invenzioni tecnologiche al mondo organico, l'espropriazione lacerante a cui le macchine sottopongono la fantasia simbolica dell'io».[64]
Per verificare quanto l'influenza sull'inconscio degli apparati ottici quali cinema e fotografia possa spiegare, almeno in parte, l'ambiguità narrativa del protagonista di *Aracoeli*, è sufficiente rifarsi alla breve sezione del romanzo intitolata *Film*, nella quale Manuele racconta nei particolari quelli che chiama i suoi «cinematografi». Questi ultimi altro non sono che le immaginarie visioni masturbatorie del periodo della sua pubertà. Sebbene Manuele mutui l'espressione dai suoi compagni, è evidente che lo «spettacolo cinematografico»,[65] nel suo caso, è anche una diretta espressione dell'inconscio, come già sostenuto da Federica Ivaldi:

---

*di lettere*, Milano, Adelphi, 1979, oltre al saggio di Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, Adelphi, 1978.
[60] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 55-56.
[61] Morante, *Pro o contro*, cit., p.54.
[62] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 186.
[63] «Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo», Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte*, cit. p. 62-63.
[64] Rosa, *Cattedrali*, cit., p. 323. Si vedano a tal proposito anche le pagine 301-305.
[65] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 73

seguendo, a distanza di molti anni, i suggerimenti delle prime teorie del cinema, la Morante torna a guardare all'onirismo del cinema per istituire esplicitamente un confronto fra questo mondo e quello della psiche, sospesa fra sogno, memoria e visione, e per assumere il processo meccanico di riproduzione dell'immagine a emblema di una comunicazione forzosa che avviene per lampi, attraverso canali non verbali, dunque non sottoposti al vaglio gerarchizzante della ragione.[66]

Le fantasie che Manuele racconta sono distanti dal banale immaginario pornografico e, soprattutto, sembra incapace di controllarle, come se non dipendessero dalla sua volontà: «tutti gli elementi della scena si sfocavano in una penombra confusa: certo per qualche determinata intenzione della regia, che io stesso ero incapace di motivarmi».[67] Il tema della sfocatura, dunque, si ripresenta anche nel caso del cinema, e problematizza il rapporto tra narrazione e visione, tra cinema e inconscio:

E ogni minima sequenza veniva proiettata, sul mio schermo, col rallentatore. Ciascuna mossa infinitesima dell'altro moltiplicava alla mia attesa gli istanti della propria durata, quasi a suggerirmi ambiguamente di salvarmi da colui, scavalcando l'orlo dello schermo.[68]

Proprio questa visione cinematografica contribuisce a menomare ulteriormente la capacità percettiva di Manuele, provocando una sorta di straniamento soggettivo, in cui l'io si vede sdoppiato in un altro da sé: «nel mio spettacolo cinematografico […] il mio mestesso [*sic*], invece, mi si mostrava solo di spalle, e (per così dire) appoggiato sull'orlo inferiore dello schermo».[69]
L'impossibilità del protagonista di ripercorrere i propri ricordi in maniera lineare e coerente dipende anche dalla temporalità narrativa frammentata e composta del cinema, fatta di anticipazioni e flashback, di sequenze tagliate e ricomposte. Considerando che gran parte della stesura di *Aracoeli* avviene nella seconda metà degli anni Settanta, è curioso che proprio in quel periodo Marshall McLuhan proponesse di considerare ogni medium, compreso il cinema, come un'estensione prostetica del soggetto, e insieme una forma di amputazione, due metafore opposte che lo studioso usa per spiegare come gli esseri umani abbiano di fatto ceduto ai media gran parte del potere dei loro organi sensoriali, e come i media – e non i sensi – determinino la modalità in cui gli individui interagiscono con il mondo.[70]
Anche Morante associa ripetutamente cinema, amputazione e memoria, ad esempio quando Manuele cerca di ricordare le sue passeggiate infantili con la madre:

né rinvengo le sequenze dei nostri ritorni a casa (dei quali tuttavia mi permane una forma di dolore fitto simile a quello che sussiste nel luogo degli arti amputati). A ricercarne la traccia, mi si fa innanzi per primo una sorta di fotogramma.[71]

[66] Ivaldi, *Aracoeli di Elsa Morante*, cit., p. 174.
[67] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 74.
[68] *Ibidem*.
[69] Ivi, p. 73.
[70] Marshall McLuhan, *L'amore degli oggetti. Narciso come narcosi*, in *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, [1964] 2011, pp. 51-56.
[71] Morante, *Aracoeli*, cit., p. 237.

Quest'ambigua dialettica tra cinema e ricordi, ridotti a mutile sequenze e fotogrammi, non caratterizza solo il personaggio di Manuele, ma è uno dei tratti salienti della soggettività moderna, almeno secondo il già citato Benjamin che, nei suoi scritti degli anni trenta, all'epoca, dunque, dell'infanzia di Manuele, collega il fenomeno della crisi della memoria all'esperienza dal trauma prodotto dall'esperienza moderna. Rifacendosi a Freud, Benjamin sostiene che il tentativo della coscienza di proteggersi da questi effetti traumatici ha avuto come effetto una diminuzione della memoria, ed è convinto che il cinema abitui la coscienza a sopportare livelli sempre più alti di shock. Per questo il cinema contribuisce alla produzione di nuove forme soggettive ma anche all'erosione della memoria involontaria – quella, per intenderci, alla base della scrittura di Proust.[72] In breve, il cinema ha un ruolo centrale nell'indebolimento della memoria del soggetto moderno, e allo stesso tempo la rimpiazza con memorie irreali, che producono modi alternativi e ibridi di coscienza. È anche alla luce di queste riflessioni che vorrei rileggere un passo contenuto nelle ultime pagine di *Aracoeli*:

> E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io. […] e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è là stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni s'inscrivano in quel conto. E se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica. Io però, in ogni caso, potrei solo piangere, a rivederlo; né davvero potrei tornare a girarlo".[73]

In *Aracoeli*, Morante associa il cinema mentale di Manuele a una forma di spossessamento del sé e dunque a un'epistemologia negativa, che accresce il suo senso di instabilità conoscitiva. La sua memoria – e dunque la scrittura – anche perché mediata dalle immagini e dalla tecnica cesarea del montaggio cinematografico, è frammentata e inaffidabile:

> […] alcune sequenze e figure – scivolate allora come ombre effimere sul mio senso – oggi mi si proiettano davanti con la forza delle allucinazioni… Per tanti anni si finsero cancellate; e adesso vengono a esibirsi, quali documentari d'archivio, nel mio teatro vuoto. Che siano anche queste finzioni? Falsi?[74]

Nel romanzo sono molti i riferimenti alla frammentazione del montaggio cinematografico, ad esempio: «del suo tirocinio di Signora, mi rimangono solo certe piccole sequenze rapide, quali spezzoni di una pellicola perduta», o ancora, «improvvisamente il proiettore si sposta; e una seconda reminiscenza dà il cambio alla prima».[75]
In *Aracoeli* il cinema, una forma percettiva identificata con l'esperienza moderna, non è dunque solo una metafora per la memoria, ma una forma di contaminazione,

[72] Cfr. Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis,* Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1993.
[73] Morante, *Aracoeli*, cit. p. 291.
[74] Ivi. p. 242
[75] Ivi. p. 138, 141.

mutilazione e perversione del vissuto, che rende indistinguibile la realtà del ricordo individuale dall'irrealtà di ricordi fittizi e collettivi. Si pensi, ad esempio, a questo brano, in cui Manuele osserva per la prima volta i tipici villaggi andalusi:

> Lo stile è tipico delle sue sommarie costruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi trasporta nell'America di certi film di avventura, visti nei cinema di periferia milanesi, che frequentavo nelle mie povere cacce serali. E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di aver letto in qualche guida che alcuni *falsi* western sono stati girati in questo territorio. Allora, in un rigurgito, mi torna alla gola, e fin dentro la testa, il mio squallido malessere ordinario, a me troppo noto. Mi vedo qui, a correre su una pista tracciata in un deserto, fra miraggi assurdi, segnali falsi e scenari vuoti.[76]

Il brano fornisce una perfetta illustrazione della teoria del cinema come «memoria prostetica» formulata da Alison Landsberg, secondo la quale il cinema ha la capacità d'impiantare ricordi di eventi che il pubblico non ha esperito.[77] Per Landsberg l'esperienza di guardare certi film è infatti indistinguibile dall'esperienza vissuta e ciò può creare memorie durature capaci di modificare l'identità del soggetto e l'immaginazione individuale. Anche per Annette Kuhn e Victor Burgin, l'esperienza cinematografica può produrre, in alcuni casi, una saldatura tra i ricordi di immagini e sequenze e gli scenari del *nostro* mondo interiore, tanto da formare un universo ibrido e transizionale, in cui i margini concettuali tra interno ed esterno, tra individuale e culturale, ma soprattutto tra vero e falso si dissolvono.[78]
Se questi studiosi accolgono oggi questa ambiguità con entusiasmo, in *Aracoeli* Morante sembra invece utilizzarla per esprimere l'impossibilità di un'esperienza autentica del reale nel contesto dell'Italia degli anni Ottanta, la realtà di quel nuovo Potere che l'amico Pasolini, dietro la cui ombra si muove Manuele, aveva preannunciato prima della sua morte. Lo spaesamento di Manuele di fronte alla realtà, dunque, il suo rifiuto di vedere e insieme l'impossibilità di farlo senza la mediazione delle ombre equivoche del cinema, che invadono l'esperienza, non è dissimile da quello dell'autrice. Nel suo romanzo più sconsolato, Morante esprime l'incapacità di orientarsi in un contesto sociale e culturale divenutole alieno e irriconoscibile, dove «l'infezione dell'irrealtà»[79] era come la vampa di un drago. In *Aracoeli* – da San Michele ormai stanco e solo – Elsa Morante rivolge contro questo drago, per l'ultima volta, l'unica arma rimasta a sua disposizione: la poesia.

[76] Ivi, p. 129.
[77] Cfr. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
[78] Cfr. Victor Burgin, *The Remembered Film,* London, Reaktion Books, 2004 e Annette Kuhn, *A Journey Through Memory*, in *Memory and Methodology*, Susannah Radstone (a cura di), Oxford, Berg, 2000, pp. 179–96.
[79] Elsa Morante, *Nota introduttiva*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971, ora in Ead., *Opere*, cit., vol. I, pp. LXXX-LXXXI.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Irene Palladini

# I corpi della malanotte
## Corpo e surreale filmico in *Aracoeli*

Il presente contributo si configura come un'analisi della corporeità in *Aracoeli* sotto il segno di un immaginario filmico di matrice surrealista, il quale alimenta la tensione concettuale ed espressiva della fabulazione. La concrezione viscerale dei corpi, originata dal plesso oscuro delle *illuminations* di Buñuel e Dalì, non senza richiami alle esilaranti *gags* surreali di Buster Keaton, consente di cogliere l'apparato "scenografico" delle "proiezioni" fantasmiche di Manuele. Tale convergenza rafforza la dimensione simbolica del viaggio, intrapreso nel cinematografo della mente. La ricerca di Manuele si rivela così nella sua profonda natura surreale, a prescindere da una reale partenza e concreto approdo.

*The present study represents an analysis of bodyscape in* Aracoeli *in connection with surrealist imagery that nourishes the conceptual and expressive essence of the novel. In particular, the visceral concretion of bodyscape, originated in the dark matrix of the surrealistic illuminations created by Buñuel and Dalì, as in Buster Keaton's funny comics, allows for a better understanding of how Manuele's mental projections devise a certain "stage-setting". This convergence reinforces the deep symbolic nature of Manuele's voyage, settled in his mind. So Manuele's quest appears in its surrealistic dimension, apart from a real departure and concrete landing.*

> E diamoci qua stasera, la malanotte. Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari.[1]

Di «dedizione non soltanto letteraria, ma anche etica e perfino fisica, sensoriale, all'atto creativo» scrive Graziella Bernabò nelle pagine che danno l'abbrivio a quello che si configura come un autentico romanzo biografico,[2] dedicato alla fiaba estrema di Elsa Morante, tra vita e scrittura. E che una visceralità corporea sostanzi *Aracoeli* è dato senz'altro sottoscrivibile, al punto che si potrebbe considerare Carina, alias *Encarnatiòn*, l'emblema di un'esistenza còlta nella sua «ancestralità biologica».[3] Pertanto, nel romanzo, la parabola allegorica del sarto immortale, il quale cuce

[1] E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 100.
[2] G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 11.
[3] E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», volume 20, 2013, p. 40.

addosso le vesti del destino, si fa cifra allusiva di una visione delle cose, e delle loro pronunce, tramate addosso, fitte nella carne, necessariamente vulnerabile, a predicare patimento, offesa, umiliazione,[4] nella consapevolezza, pur tra metamorfosi, palinodie e autodafé, che *Aracoeli* appartenga «quasi meno alla psicologia che alla biologia […]».[5] A ben riflettere, il medesimo pendolarismo bustrofedico di Manuele, «turista spaesato fuori stagione»,[6] origina da una sensazione, simile a una chiamata, emessa da una «voce fisica»,[7] odorosa di «prugna fresca»,[8] a segnare un'anastomosi impossibile con la Madre, negata ogni sutura a organi smembrati, e sancendo, al contempo, «l'erotizzazione della cavità orale».[9] Insomma, protoplasmatico,[10] sanguinoso[11] è il viaggio stesso di Manuele, il quale è mosso dalla coscienza infelice di una morte incistata, da sempre, dentro ogni cellula.[12] La «staffetta encantadora»[13] si risolve in un *crucifige* che si sconta vivendo, e l'incarnazione si riduce a «misero avanzo incenerito»,[14] dacché l'apostasia della Madre coincide con una «piccola cenere dispersa»,[15] le cui particelle adombrano gli occhi cinerei del padre, nelle cui vene scorre un «plasma grigiastro».[16] Nondimeno, il corpo, «malmenato e livido»,[17] si fa correlativo di memoria di strazio, che dai sortilegi morganatici distilla un «nido di sangue»,[18] come sola quintessenza possibile. I nomignoli La Donna-cammello e l'Uomo-gatto, infatti, paiono innesti originati, e manipolati, da una memoria *freak* e

[4] Per la parabola del sarto, che inocula, nella tangibilità dei corpi, un'ombra inquieta di misticismo allegorico, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 45-47. E che il "ricordo-allucinazione", anche nel romanzo, non si risolva in smagata rievocazione, ma implichi un'incarnazione vera e propria, si comprende da un passaggio rivelatore: «Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie a volte fittizie e remote come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 11.
[5] C. Garboli, *Il gioco segreto Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 12.
[6] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 22.
[7] Ivi, p. 10.
[8] *Ibidem*. Conviene citare per esteso il passo: «La tentazione del viaggio mi aveva invaso recentemente con la voce stessa di mia madre. Non è stata una trascrizione astratta della memoria a restituirmi le sue primissime canzoncine, già seppellite; ma proprio la voce fisica di lei, col suo sapore tenero di gola e di saliva. Ho riavuto sul palato la sensazione della sua pelle, che odorava di prugna fresca; e la notte, in questo freddo milanese, ho avvertito il suo fiato ancora di bambina, come un velo di tepore ingenuo sulle mie palpebre invecchiate. Non so come gli scienziati spieghino l'esistenza, dentro la nostra materia corporale, di questi altri organi di senso occulti, senza corpo visibile, e segregati dagli oggetti; ma pure capaci di udire, di vedere e di ogni sensazione della natura, e anche di altre. Si direbbero forniti di antenne e scandagli. Agiscono in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato. E là in quella zona si avvera (almeno finché noi viviamo) la resurrezione carnale dei morti».
[9] S. Fortuna e M. Gragnolati, *«Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde»: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad Aracoeli di Elsa Morante*, in «Nuova Corrente», volume 55, 2008, p. 98.
[10] E quel che è certo è che «protoplasmatico» non sia casuale occorrenza, ma segno e stigma del viaggio, e della vita, di Manuele, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 14-15.
[11] «Sanguinoso /a» è lemma ad alta densità ricorsiva per le declinazioni della irrimediabile separazione dall'utero protettivo, cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 18.
[12] «Noi la portiamo scritta, indelebilmente, fin dentro ogni nostra cellula», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 17.
[13] Ivi, p. 22.
[14] Ivi, p. 25.
[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 272.
[17] Ivi, p. 57.
[18] Ivi, p. 103.

non sfigurerebbero nel capolavoro di Tod Browning.[19] La memoria partorisce, inoltre, la metamorfosi, ad alto tasso teratologico, della Donna in un cammello;[20] similmente, nell'empito del suo pietismo posticcio, la insopportabile nonna torinese si dedica alla cura di quelli che le paiono pezzi di materia organica, «abnormi e scempi»,[21] ovvero nani dalle braccia di gorilla o gemelli siamesi dalle teste di cane.

Il rimando a Browning serve da introduzione per sondare la centralità dello specifico cinematografico nel romanzo. Tanto frequenti, in *Aracoeli*, si fanno gli echi al mondo di celluloide da autorizzare la formula di "immaginario cinematografico". A prevalere, infatti, nell'orditura complessiva del romanzo, è «l'uso corrosivo e destrutturante dei materiali e dei procedimenti filmici […]»[22] in relazione al "sistema corpo", come esemplifica la vasta sequenza intitolata, appunto, *Film*,[23] la quale salda la corporeità alle proiezioni sullo schermo dell'immaginazione. La trama stessa delle visioni erotiche somiglia a un cinematografo privato,[24] a uso e consumo di Manuele, il quale, all'età di quattro anni, riceve in dono dal padre una lanterna magica.[25] Inoltre, a suffragio della lettura qui proposta, concorrono le strampalate avventure di Aracoeli al cinema[26] e l'episodio in cui il giovane attendente Daniele e il piccolo Manuele assistono alla proiezione di un *cartoon*,[27] che Bardini riconosce in «un cortometraggio della serie *Silly Symphonies*, prodotto da Walt Disney e distribuito dalla United Artists: *Il topo volante* (*The Flying Mouse*, Usa, 1934, David Hand)».[28] Peraltro, lo studioso segnala che se Manuele avesse atteso la conclusione della parabola di animazione avrebbe saputo che la fata ridona al topolino le sue sembianze naturali. Invece, raggelato dall'orrore del topo tramutato in pipistrello, Manuele si lascia sopraffare dalla fantasia funebre che genera, nottetempo, l'incubo del pipistrello. E, con perfetta intuizione, è ancora Bardini a cogliere lo slittamento da Disney a Billy Wilder (fig. 1), tanto che «il povero topino a cartoni animati transita nell'allucinazione del grosso pipistrello di *Giorni perduti*, a tutt'oggi una delle scene di delirio etilico più raccapriccianti e più celebrate della storia del cinema».[29]

[19] T. Browning, *Freaks*, Usa, 1932. Soggetto: dal romanzo *Spurs* di Clarence Aaron "Tod" Robbins; Sceneggiatura: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Wolf, Al Boasberg.
[20] «Stavolta, la Signora aveva preso la vera figura di un cammello; e trascinava per le sabbie mia madre, che le pendeva dal dorso, con la testa rovesciata indietro», cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 291.
[21] Ivi, p. 305.
[22] G. Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 149. Si precisa che un capitolo della monografia è significativamente intitolato *Spezzoni di film*, pp. 147-150. La studiosa segnala l'adozione di «un montaggio discontinuo di fotogrammi», p. 149, non inteso come mero corredo di scrittura, bensì assunto a baricentro strutturante. Anche Rossana Dedola dedica pagine significative al contatto tra Elsa e il mondo del cinema in *Elsa Morante. L'incantatrice*, Torino, Lindau, 2022, pp. 277-280.
[23] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 73-76.
[24] Ivi, pp. 71-72.
[25] Ivi, p. 134.
[26] Ivi, p. 186.
[27] Ivi, pp. 215-216.
[28] M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, p. 220.
[29] Ivi, p. 221. B. Wilder, *Giorni perduti*, Usa, 1946. Sceneggiatura: Charles Brackett e Billy Wilder.

Nondimeno, è proprio all'epica *spaghetti-western* da *B-movies* che Manuele riconduce l'essenza del suo viaggio:

> Lo stile tipico delle sue sommarie costruzioni, basse, squadrate e calcinose, mi trasporta nell'America di certi film di avventura, visti nei cinema di periferia milanesi, che frequentavo nelle mie povere cacce serali. E adesso, a ripensarci, ricordo infatti di aver letto in qualche guida che alcuni falsi western sono stati girati in questo territorio.[30]

La tensione cinematografica si rivela ancora più strutturante nelle allusioni implicanti la creazione artistica, come attesta una pagina cruciale dell'«avventuroso diario del sogno, anzi, dei sogni»,[31] infulcrato, appunto, sul sogno del cinematografo. Il cinema sostanzia la genealogia stessa del personaggio di Aracoeli che, pur con tutte le variazioni del caso, rimanda all'omonima ragazza spagnola di cui si legge nelle carte di *Senza i conforti della religione*, ovvero quella sorta di *treatment* che mette a nudo la combriccola della MILIARDO-FILM.[32] Elusiva, eppur pregnante, è la mirifica visione della testa femminile in marmo bianco, alla De Chirico, «tagliata alla base del collo com'è d'uso nella statuaria; con gli occhi chiusi e il labbro di sotto sporgente, e un poco scostato da quello di sopra, quasi respirasse».[33] L'immagine, similmente all'epifania delle «fortune», ovvero «quelle piumette bianche vegetali che viaggiano nell'aria in primavera»,[34] eco stupita delle "manine" di *Amarcord*,[35] (che «Vagano, vagano, girollanz, gironzano, girollanzon») consente di cogliere, in filigrana, la dimensione cinematografica del viaggio di Manuele (e della «sensibilità visuale»[36] dell'autrice, le cui sfocature sono «un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco»).[37] Infine, in alcuni passaggi, l'orditura narrativa sconfina in una micro sceneggiatura, che da *Il diavolo*,[38] a *Miss Italia*,[39] a *Verranno a te sull'aure*,[40] sino a

[30] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 129.
[31] A. Andreini, *Prefazione* a *Elsa Morante*, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. X. Per il sogno del cinematografo, si rinvia alle pp. 9-10.
[32] Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 195-218. In merito all'atto battesimale della giovane spagnola nello *script*, puntualizza Bardini: «Com'è stato rilevato più volte, la parziale omonimia (incluso il soprannome *Cielina*, attribuito dalla Donna-cammello), l'origine andalusa (diverso però è il ceto di appartenenza), nonché la ninfomania (anche se per ragioni patologiche differenti), gettano un'ombra lunga che si estenderà sino all'ultimo romanzo (che si gioverà pure di altri particolari presenti nel manoscritto). Al contempo, comunque, si evidenziano alcune dissomiglianze sostanziali, come ad esempio la sterilità congenita, una bellezza oggettivamente diversa, la gelosia morbosa)», p. 207. Infine, si precisa che vari critici riconducono la genesi del nome Aracoeli alla sorella della filosofa Maria Zambrano, non ultima Dedola in *Elsa Morante. L'incantatrice*, cit., pp. 524-528.
[33] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 98.
[34] Ivi, p. 126.
[35] F. Fellini, *Amarcord*, Italia, 1974. Soggetto e Sceneggiatura: Federico Fellini e Tonino Guerra. Si precisa che la trascrizione della citazione felliniana del volo delle "manine" è stata da me effettuata, tenendo conto delle pause della voce recitante, cui corrispondono i segni interpuntivi.
[36] E. Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in M. Guerra e S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Parma, Diabasis, 2019, p. 403.
[37] R. Dedola, *Elsa Morante. L'incantatrice*, cit., p. 149.
[38] Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 41-51 per lo *script Appunti per un treatment: Il diavolo*. Ma si veda anche, nel medesimo volume, *Il diavolo (Appunti per un treatment)* (c. 1939), pp. 53-60.
[39] Ivi, pp. 61-86. E si suggerisce la lettura di *Miss Italia (1949)*, ivi, pp. 87-117.
[40] Per il soggetto *Verranno a te sull'aure* ... e le altre collaborazioni con Franco Zeffirelli, si rinvia alle pp. 119-136. Si veda, inoltre, *Verranno a te sull'aure (1951-1952)*, ivi, pp. 137-152.

*Bikini*,[41] è tipologia frequentata da Morante, le cui *Cronache*,[42] recensioni settimanali radiofoniche trasmesse dalla Rai dal 1950 al 1951, rivelano un interesse, nient'affatto epidermico, per quest'arte. A testimoniarlo sono specifiche clausole di passaggio, del tipo: «Cambia scena»,[43] e una grammatica filmica bene evidenziata dal montaggio per «fotogramma»,[44] con tanto di flou, sovrimpressioni, ralenti, accelerazioni. Insomma, coglie nel segno Giovanna Rosa, nel suo *Cattedrali di carta*, laddove rileva: «Ma ciò che rende *Aracoeli* un'opera di taglio cinematografico è soprattutto l'adozione esibita delle tecniche compositive mutuate da quel linguaggio».[45] Tuttavia, il dato non deve essere ricondotto all'intenzione di concepire un'opera narrativa per ricavarne, presto o tardi, un film. Su questo Morante ha espresso opinione netta: «[…] uno scrittore serio e "impegnato" non pensa a un film, mentre scrive il suo libro», confidava già a Massimo D'Avack.[46] Alla luce di quanto detto, e pur con tutte le cautele del caso, non meraviglia dunque che, prestando fede alle dichiarazioni di Carlo Cecchi, Elsa avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a nuovi registi come Fassbinder, Wenders o Herzog:

> Il motivo del corpo come dannazione e la disperata ricerca dell'amore che sconfina in una pulsione di morte sono intensamente rappresentati anche nel cinema di Rainer Werner Fassbinder (soprattutto nel *Diritto del più forte*, del 1974, e in *Un anno con 13 lune*, del 1978). La Morante non andava spesso al cinema: come ricorda Carlo Cecchi, aveva visto sicuramente *Alice nelle città* di Wim Wenders e *La ballata di Stroszek* di Werner Herzog; ma non si sa se conoscesse anche i film di Fassbinder. Cecchi rammenta, però, che nella sua biblioteca erano presenti due libri sul "Nuovo cinema tedesco" e che Elsa, solitamente restia a considerare una collocazione cinematografica dei propri libri, disse che avrebbe volentieri affidato *Aracoeli* a "uno di quei registi".[47]

Ma è soprattutto in certe illuminazioni del cinema surrealista che la torsione dei corpi trova la propria seduzione, se non, addirittura, la propria origine, disseminata in osmosi, sintonie, reminiscenze, tarsie, nell'accezione vasta di "accostamenti", di cui variamente scrivono Alba Andreini, Concetta D'Angeli e Gandolfo Cascio, tra gli

---

[41] *Bikini*, ivi, pp. 195-218.
[42] Doveroso il rinvio a *Cinema. Cronache di Elsa Morante* (1950-1951), ivi, pp. 153-194.
[43] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 209.
[44] Ivi, p. 237.
[45] G. Rosa, *Cattedrali di carta Elsa Morante Romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 303. Si suggerisce la lettura dell'intero capitolo, *I frammenti di pellicola*, pp. 301-305.
[46] Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 29. Più precisamente, il titolo dell'intervista, incluso nel volume di Bardini, è *Damiano Damiani ed Elsa Morante intervistati da Massimo D'Avack*.
[47] Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., p. 257. In merito ai film citati, si precisa che la tensione odeporica sottesa al romanzo morantiano echeggia la modulazione *on the road* del capolavoro di Wim Wenders, *Alice nelle città*, Germania, 1973. Soggetto: Wim Wenders; Sceneggiatura: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg; e pure quella inscenata da Werner Herzog (cui si deve anche il soggetto e la sceneggiatura) in *La ballata di Stroszek*, Germania, 1977. Per il trattamento del corpo, e la dialettica amore-morte, con il tanto di desiderio e umiliazione che questo comporta, le sintonie con il cinema di Rainer Werner Fassbinder paiono illuminanti. Si rinvia, almeno, a *Il diritto del più forte*, Germania, 1975, di cui Fassbinder ha curato, con la collaborazione di Christian Hohoff, la sceneggiatura, e a *Un anno con 13 lune*, per la regia, soggetto e sceneggiatura di Fassbinder, Germania, 1978. Mi limito a segnalare quanto la dolorosa storia di Erwin-Elvira, in *Un anno con 13 lune*, e la problematica del corpo consuonino con la percezione di un desiderio assoluto e totalizzante, vissuto sino agli estremi dell'autodistruzione, non troppo distante dal martirio di carne di Manuele.

altri.[48] Si impone un chiarimento preliminare: non paia azzardo il richiamo a una categoria, quella di surrealismo, anche in relazione al trattamento delle figurazioni corporee. La dimensione surreale è, infatti, già evocata da Fortini[49] e ampiamente introdotta da Bernabò, inoltre di «scrittura automatica» parla anche Andreini per l'autobiografia subliminale del *Diario*[50] e, forse, certo surrealismo morantiano non diverge poi di tanto dal modo fiabesco sottilmente indagato da Porciani. [51] In questa sede mi preme indagare alcune sequenze narrative che paiono sintonizzarsi sull'immaginario del cinema surrealista. Tale convergenza rafforza la dimensione simbolica di un viaggio tutto proiettivo, che Manuele potrebbe avere intrapreso nel suo cinematografo privato, anche senza muoversi mai. Come si ricorderà, Manuele, preda di un sonno lisergico, avvilito dal mestiere poco appagante presso l'Editoriale Ypsilon, ravvisa i caratteri a stampa farsi «tignole a miriadi, che sciamavano dai fogli riducendoli in una polvere bianca»,[52] e, tramontato il tempo delle amate letture, i caratteri neri gli sembrano «pullulanti nei fogli a migliaia, solo a vederli mi dànno la nausea: come eserciti di formiche su un corpo decomposto»,[53] con possibile richiamo alla sequenza delle formiche che fuoriescono dalla carne della mano recisa in *Un chien andalou* (fig. 2).[54]

Di note surrealiste, e di un surrealismo sfocato e come *abrupto* (simile alle sequenze filtrate dal vetro smerigliato di *L'étoile de mer* di Man Ray – fig. 3)[55] anche in conseguenza delle tare visive, è possibile parlare in relazione all'attesa, diretta in nessun luogo, nella sala d'aspetto di confine:

[48] Ci si riferisce al contributo di A. Andreini, *Nascere alla scrittura: riferimenti letterari per l'invenzione di sé* e, più precisamente, alla seguente riflessione, tesa a puntualizzare che non di modelli, debiti, fonti si debba parlare, ma di «echi, reminiscenze, citazioni, sintonie, parentele, affinità, suggestioni, ascendenze, osmosi, innamoramenti, basi», in E. Palandri e H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Ca' Foscari, 2015, p. 20. Similmente, C. D'Angeli, nel contributo intitolato *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., individua proprio nelle reminiscenze la tensione creativa morantiana, pp. 23-26. E a G. Cascio si deve l'individuazione di «tarsie» a sostegno della ricreazione immaginativa morantiana, in *«ma lei, tanto è gentile» La pratica intertestuale in «Alibi» di Morante*, in *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 61-67.

[49] Conviene citare per esteso un passo in cui F. Fortini pare adombrare la categoria di "surreale" nel suo contributo *«Aracoeli»*: «Perché sogni, immaginazioni, fantasticherie, premonizioni, allucinazioni, *déja vu* e simili, interfoliano tutto il romanzo e sono essi le vere similitudini. Inseparabili dal personaggio narrante sono esse il termine di confronto della realtà diurna e – secondo una tradizione lunghissima ma più costante nel secolo che va da Novalis e Nerval all'altro ieri surrealista – ne sono a un tempo lo specchio che àltera o svela e l'ordigno ermeneutico», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 241-242.

[50] Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit., Si precisa che elementi «surreali» vengono dalla studiosa riscontrati già all'altezza di *Il gioco segreto*, ivi, p. 41. La categoria, inoltre, è introdotta anche per il racconto *Via dell'Angelo*, specie in relazione alla fantasmica città evocata nell'opera, ivi, p. 62. Ancora, G. Bernabò individua «una prosa che abbina a un realismo di partenza elementi fiabeschi e surreali», ivi, p. 66. Anche *Il mondo salvato dai ragazzini* è definito, in merito al linguaggio, «surreale ed espressionistico», ivi, p. 180. In merito ai rilievi di Andreini, si veda la già citata *Prefazione*, laddove la studiosa parla espressamente di una scrittura, appunto, «quasi automatica», p. X.

[51] E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006; E. Porciani, *Peter Pan e gli altri. Le ragioni del fiabesco morantiano nella Storia dei bimbi e delle stelle*, in E. Palandri e H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, cit., pp. 43-50.

[52] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 8.

[53] Ivi, p. 178.

[54] L. Buñuel, *Un chien andalou*, Francia, 1929. Soggetto e Sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalì.

[55] M. Ray, *L'étoile de mer*, 1928.

Ho ripescato gli occhiali nella tasca interna del mio rognoso giaccone d'incerato, ma per il momento rinuncio a servirmene, giudicando che, tanto, non c'è niente da vedere. A intervalli, volgo qua e là uno sguardo sfuggente; e il mondo circostante, ai miei occhi semiciechi senza gli occhiali, si scioglie, secondo il solito, in un brulicame acquoso, corso da luci stralunate e immagini storpie. Le lampade si gonfiano in enormi bolle infiammate, scintille trafiggono i muri e filamenti elettrici si attorcigliano fra i passi della gente. Dal soffitto pende un vasto quadrante tenebroso, fornito di pupille luminescenti e di ciglia verdi movibili; passa una signora obesa con due teste; e dritti in fila, rivoltati contro una parete come per una perquisizione, traballano degli individui che al posto della faccia hanno una proboscide. [56]

Oppure si pensi alla visione, fra veglia e delirio, che ingombra la «flora onirica»[57] di Manuele:

Lo scenario variava, ma la luce era sempre uno stesso velame azzurrastro, senza colore di tempo; e sempre io vi svolgevo la parte di un escluso, o ributtato, o scacciato, o intoccabile. Sto fuori da una porta altissima, ferrea, di cui, troppo piccolo, non arrivo alla serratura. Né possiedo, del resto, nessuna chiave adatta: la sola di cui dispongo è minuscola e informe come una pallina di mollica. Inservibile. – Carponi avanzo in uno stretto corridoio cilindrico, pari a un budello; ma in realtà è la pancia di un serpente, il quale m'ha inghiottito vivo. Nessuno doveva accorgersene, difatti, ch'io ero un topo; e dunque è stato meglio per me venire mangiato dal serpente, senza ritorno.[58]

Anche lo spasmo erotico tra Aracoeli e l'Uomo-gatto genera una concrescenza immaginaria, di marchio surrealista:

Fra l'altro sono senza occhiali (li ho lasciati coi vestiti nella nostra cesta, dietro la siepe) e vedo lo spazio marino spalancarsi in una dismisura vorace, confusa e rutilante. Tutta la luce dell'universo, dalle miniere d'oro alle galassie, si riversa liquefatta in questa piena mostruosa. Vi si aggrovigliano stelle filanti, vermi fosforescenti e serpi di fuoco; e vi galleggiano occhi di annegati, putrescenze iridate e squame, fra squadre di pesci cannibali fini come aghi; ma non vi appare nessuna sagoma di donna.[59]

A queste sequenze, che si nutrono del sortilegio di Buñuel e Dalì, è possibile accostare l'iperdeterminazione allucinata dell'immagine dello specchio (che è altro modo per dire Almeria, con il suo corredo di apocrife tracce mnestiche) che collima con il volto riflesso, trafugato dalle nuvole, il quale campeggia in *L'âge d'or* (fig. 4).[60]
Tra i «miraggi negativi»,[61] tuttavia, uno si imprime per forza d'urto e angoscia di spossessamento surrealista: alludo all'episodio inerente il pedinamento di uno sconosciuto, forse «larva immaginaria»,[62] che tallona Manuele, minacciandolo con il pugno serrato, «e questo, simile a un moncone senza dita, era avvolto in un guanto di pelle – o grossa benda – nera, tutta sporca di sangue».[63] Se il moncone rimanda alla

[56] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 22-23.
[57] Ivi, p. 209.
[58] *Ibidem*.
[59] Ivi, pp. 243-244.
[60] L. Buñuel, *L'âge d'or*, Francia, 1930. Soggetto: Donatien Alphonse e François de Sade; Sceneggiatura: Luis Buñuel e Salvador Dalì.
[61] Cfr. E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 165.
[62] Ivi, p. 63.
[63] Ivi, pp. 62-63.

scena di suzione libidica tra i due amanti che, in *L'âge d'or*, si succhiano le mani mozze, (e una mano mutilata appare nella misteriosa scatola a strisce di *Un chien andalou*), l'allucinazione persecutoria dialettizza, in particolare, con il capolavoro allucinato di Beckett e Schneider: *Film*.[64]
Quanto detto ci consente di cogliere nello sguardo, con i suoi deficit di miopia, astigmatismo e presbiopia, la carica dirompente dell'immaginario morantiano e la sua trasfigurazione oblativa. Non solo, infatti, gli occhiali sanciscono, in via definitiva, il *discidium* tra Madre e figlio, ma cercano anche di ovviare, invano, al difetto di esatta percezione del dato di realtà, proiettando sullo schermo immaginativo di Manuele fantasmagorie straniate, che lo scagliano fuori asse, risucchiato dai dischi ottici rutilanti di Duchamp in *Anémic Cinéma* (fig. 5).[65]
Insomma, la topica dello sguardo, resecato dalla lama nella sequenza che inaugura *Un chien andalou*, o abbacinato come nei fotogrammi incipitari e conclusivi di *Film*, è segno-guida per un romanzo che si fonda sulla mantica dello sguardo deficitario e rifratto in quell'autentica cosmogonia che è lo specchio morantiano[66] per un'appercezione della realtà, calcinosa quanto si vuole,[67] ma pur sempre resa in dissolvenza.
La corposità plastica e surreale dell'opera, il cui correlativo potrebbe proprio essere la stella del mare di Man Ray, e che pure inclina al grottesco[68] di grilli alla Bosch – come, peraltro, autorizzerebbe la visione del processo partigiano, filtrata dalla deformazione prospettica del cannocchiale rovesciato-[69] è corroborata, inoltre, dalle ulcerazioni disfatte, direi proprio funebri, dell'eros, il quale, in tutto il romanzo, è paradigma di mutilazione. Se nell'emersione rammemorante del coito mancato tra le

[64] A. Schneider, *Film*, 1964. Soggetto e Sceneggiatura: Samuel Beckett.
[65] M. Duchamp, con la collaborazione di Man Ray, *Anémic Cinéma*, 1926.
[66] Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, cit.: «Il motivo più frequente è quello dello sguardo. Ciò appare già all'inizio del libro, quando il protagonista vede, riflessa nella specchiera, Aracoeli intenta ad allattarlo e riconosce per la prima volta se sé stesso in comunione con la madre, nel loro reciproco guardarsi», p. 167.
[67] Evidente il riferimento alla «contingenza calcinosa di realtà» ampiamente tematizzata da G. Rosa, *Cattedrali di carta*, cit., p. 12. Inoltre, nello stesso volume, la studiosa introduce la locuzione di «realismo calcinoso e visionarietà trasfigurante», p. 65.
[68] Non si contano, in *Aracoeli*, i particolari riconducibili a un grottesco espressionistico. Ci si limiterà ad alcune essenziali segnalazioni: si pensi al ritratto, in odore di fanciulle in fiore, delle due ragazze in minigonna, il cui incarnato, complici impietose luci al neon, pare «[…] verdastro, e le bocche di un rosso denso e cupo, da sembrare nero», p. 57. Oppure si considerino quali larve spettrali siano i finti partigiani: «Avevano diverse facce metallizzate da pupazzo meccanico, verdi, o rosse, o gialle; con orridi nasi fatti a uncino bistorto, o a proboscide; e lingue scattanti, cilindriche, lunghissime, piatte (simili a quelle dei formichieri) oppure tagliate a forbice», p. 164. Marcata da ulcerazioni espressionistiche è, inoltre, la faccia vizza di zia Monda, p. 316. L'espressionismo corporeo si rapprende compiutamente nel corpo della Signora, radiografato con una precisione al contempo dettagliata e trasfigurata, pp. 83-86. Torsioni espressionistiche investono anche i paesaggi, come convalida la vasta sequenza, imperniata sulla teoria di paesaggi che sfilano durante il viaggio in corriera, pp. 128-130.
[69] «Se mi riporto, cioè, alla scena del Tribunale subito dopo il verdetto, io ricordo (come fosse vero) che i miei occhi, per quanto accecati dalla benda, d'un tratto VIDERO la scena. Essa mi si disegnò rimpicciolita e conchiusa in un cerchio esiguo, come attraverso un binocolo rovesciato; ma abbastanza lucida e precisa, anche se bizzarra. Ci si vedeva una sorta di coltre maculata, simile a una pelle di pantera o di giraffa, e sopra, rovesciati, i due «Capi»; i quali, tuttavia, non erano più due, ma uno, con un paio di teste e quattro gambe, fuoriuscenti- a me parve- dalle teste. E quell'ibrida creatura si torceva in una smania forsennata, fra il tripudio e l'agonia», ivi, p. 166.

dune l'esclusione è resa da visioni esiziali,[70] l'amputazione erotica (e i lemmi "amputazione"[71] e "mutilazione"[72] sono ricorrenti, a predicare la condizione di diseredazione esistenziale per il «canuto Narciso»)[73] si addensa nel particolare, di *inventio* surrealista, del pube della vecchia Signora, simile alla bocca di animale straziato: «Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato».[74] Quel che è certo è che l'istanza libertaria sottesa all'eros, la quale feconda certo surrealismo, non trova cittadinanza nel romanzo di Morante, sancendo uno scarto che suona immedicabile. A rafforzare l'ipotesi qui sostenuta, interviene anche la scena su cui molto ha insistito Marco Antonio Bazzocchi,[75] relativa all'incontro tra Manuele e la vecchia obesa, atterrata ai piedi della Scala B, incapace di alzarsi. La donna è resa da un'istantanea impietosa mentre sta «agitando i suoi miseri braccini e le gambucce, come una tartaruga capovolta»,[76] e per di più appesantita dai sacchi della spesa, paga delle crasse risate per lo spettacolo maldestro di cui è protagonista. Commentando l'episodio, Bazzocchi rileva un che di incongruo nell'apparizione del corpo deforme della «grassa donna sghignazzante»,[77] riconducendolo alle categorie del comico e del grottesco, che introdurrebbero, nell'acme drammatica, una pausa, quasi una nota distendente nell'arpeggio complessivo. Tuttavia, ad attenuare l'incongruità, concorre il fatto che il grottesco sia sapientemente modulato in tutto il romanzo, talora inclinando all'espressionismo allucinato dei corpi, talaltra, come in questo caso, inoculando una *vis* comica di matrice surreale. Prestando fede alle parole stesse di Manuele, incerto se il rullo della sua vita risulti «un film dell'orrore o una comica»,[78] mi pare che la vecchia ridanciana e sgangherata, che nemmeno la mano paziente di Manuele riesce a soccorrere dall'impaccio, non sfigurerebbe nella più esilarante delle *slapstick comedies*, anche per il particolare della scala, nient'affatto esornativo, che è

[70] Giova, quantomeno, il richiamo, ivi, pp. 70-71.
[71] Al proposito, eloquente il ricorso all'impressione di formicolio che permane ad onta dell'arto amputato: «[…] né rinvengo le sequenze dei nostri ritorni a casa (dei quali tuttavia mi permane una forma di dolore fitto simile a quella che sussiste nel luogo degli arti amputati)», ivi, p. 237.
[72] Lapidaria è la seguente riflessione: «I nostri organi di senso, in realtà, sono delle mutilazioni», ivi, p. 199.
[73] Ivi, p. 107. Forse la perifrasi origina dall'espressione pasoliniana: «piccolo Narciso trentacinquenne» che figura nel vortice narrativo di *Petrolio*, in W. Siti e S. De Laude (a cura di) *Romanzi e racconti 1962-1975*, Vol. 2, Milano, Mondadori, 1998, p. 1219. La reminiscenza intertestuale si rivela ancora più suggestiva e pervadente se si considera che la locuzione è introdotta da Pasolini dopo l'incesto tra Carlo e la madre Emma.
[74] E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 81-86.
[75] M. A. Bazzocchi, *Corpi incrociati: Elsa Morante*, in *Corpi che parlano Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 129-161.
[76] E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 324. Si suggerisce la lettura dell'intero episodio, pp. 324-325.
[77] M.A. Bazzocchi, *Corpi incrociati*, cit., p. 130.
[78] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 291. Merita di essere citato per esteso il passo, anche per i rimandi allo specifico filmico: «Io sono stato sempre una fabbrica enorme di sogni. E se è vero che il nostro tempo finito lineare è in realtà il frammento illusorio di una curva già conchiusa: dove si ruota in eterno sullo stesso circolo, senza durata né punto di partenza né direzione; e se poi davvero ogni nostra esperienza, minima o massima, è LÀ stampata su quel rullo di pellicola, già filmata da sempre e in proiezione continua; allora io mi domando se anche i sogni si iscrivano in quel conto. E se il mio rullo, preso tutto insieme, risulterebbe un film dell'orrore, o una comica. Io però, in ogni caso, potrei solo piangere, a rivederlo; né davvero potrei tornare a girarlo-misericordia».

*setting* necessario per tutti i capitomboli che Buster Keaton ha saputo allestire. Si pensi a quel piccolo gioiello di *Neighbors*,[79] dove, tra l'altro, il giovane protagonista, interrato, agita all'impazzata le gambe, in una *situation comedy* non dissimile dalla compulsione ciclotimica (e di ciclotimia, pur intesa in altra accezione, scrive anche Stefania Lucamante a proposito di Elisa)[80] che investe le braccina e le gambucce dell'anziana signora nel romanzo. Ma, a riprova di quanto fughe a rotta di collo e ruzzoloni scomposti prestino il fianco alle più buffe tra le *clowneries*, si pensi anche all'irresistibile coppia di Laurel&Hardy.[81] La scala, si diceva, è agente di *gags* funamboliche[82], ma, si badi bene, fosse anche cromatica, e naturalmente virata «ad un ultravioletto di orrore»[83] o a «un colore funebre e saturnino»,[84] essa è percorsa da Morante in tutto lo spettro della sua complessità, in relazione al corpo e alla materialità inconscia:

> Così torna a lusingarmi senza fine il mito orientale della scala cromatica. La scala è discendente, ogni colore è una porta. In fondo a ogni rampa si lascia un grado dello spettro, e la porta s'apre. Finché, di grado in grado, si arriva alla porta del nero, e di qui, spogliàti, alla porta infima ossia suprema: la porta del vuoto. Ma la mia scala è storta, zoppa e lunatica. A ogni tratto, un sasso che mi fa inciampare; un intoppo che mi blocca; uno scalino rotto che mi fa rotolare in una frana; un incrocio o un segnale falso o un tranello che mi imbrogliano, mi sviano, mi rimandano indietro. Indietro e avanti e di nuovo indietro, senza regola né direzione. E infine mi ritrovo in capo alla scala, sulla bocca del suo pozzo vertiginoso. Avevo tentato di calare, di riflesso in riflesso, verso il tesoro indicibile del mio corpo estremo. E invece sono qui, nel mio corpo ordinario di tutti i giorni, sbattuto fra iridescenze e aloni precari: spatriato, davanti al mio solito bicchiere.[85]

Ora, è noto quanto Morante esprimesse un giudizio tiepido rispetto alla maschera, ai suoi occhi meccanica e monotona, del geniale, e anarchico, attore e regista,[86] epperò, come puntualizza Bardini nello studio altrove citato: «(lei, così sensibile alle istanze psicoanalitiche, avrebbe dovuto apprezzare infinitamente *La palla numero 13 [Sherlock, jr,* USA 1924 Buster Keaton])».[87] Certamente l'episodio comico della

[79] B. Keaton e E. Cline, *Neighbors*, 1920. Soggetto: Buster Keaton; Sceneggiatura: Buster Keaton ed Eddie Cline.
[80] Di ciclotimia scrive S. Lucamante in *Elsa Morante e il proustismo di* Menzogna e sortilegio*: il motivo della chambre e l'amour – jalousie*, p. 72. La "definizione" di «Nouvelle Marcel» è elaborata da S. Lucamante nel pionieristico volume *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 4.
[81] Ci si riferisce, in particolare, alla fuga, più divertita che disperata, dalla legione straniera in *I diavoli volanti* (1939) per la regia di A. Edward Sutherland. Tra goffi capitomboli e affannose risalite, anche un viaggio in cuccetta può rivelare il suo potenziale comico in *Concerto di violoncello* (1929) per la regia di Lewis R. Foster.
[82] La scala si rivela detonatore di comicità anche nelle trovate di Laurel&Hardy. Si pensi, al proposito, alla scena della cantina nella pellicola *Fra Diavolo* (1933), per la regia di Hal Roach.
[83] F. Fortini, *«Aracoeli»* cit., p. 240.
[84] C. Garboli, *Il gioco segreto*, cit., p. 122.
[85] E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 166-167.
[86] Chiarisce M. Bardini in *Elsa Morante e il cinema*, riportando le parole dell'autrice: «Quella di E.M. (che peraltro non è mai troppo sensibile al comico) è una visione genericamente snobistica che, purtroppo, la porta incidentalmente a biasimare pure un grande attore come Buster Keaton. Guardiamo invece un attore caro al vecchio cinema muto: Buster Keaton. La comicità di questo attore nasceva dal contrasto fra gli avvenimenti turbinosi in cui si trovava coinvolto e l'impassibilità perenne della sua faccia. Egli è come una marionetta in un mondo umano, che ne fa il suo zimbello e la sua vittima. La comicità di tale situazione è piuttosto meccanica e monotona», pp. 188-189.
[87] Ivi, p. 189. Buster Keaton, *La palla numero 13*, Usa, 1924. Soggetto: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph Mitchell; Sceneggiatura: Joseph M. Schenck.

vecchia, incluso nel romanzo senza un'apparente giustificazione diegetica, non si risolve in siparietto scacciapensieri, ma è da ricondursi a quanto di «paradossale» (segno a buon diritto introdotto da Silvia Camilotti)[88] connota alcune delle più memorabili trovate di Keaton, in sintonia con le caracollanti peripezie di *One week*, tutte giocate a ridosso di una casa parecchio sbilenca e, invero, surreale.[89] Peraltro, il riferimento a *La palla numero 13* si motiva anche per la comune tematizzazione del "sogno-sognato" e della compagnia di guitti che mette in scena, nell'*Amleto*, il delitto. Se, nel film, il buon Keaton, ingiustamente accusato del furto di un orologio, si addormenta durante la proiezione di un film, e sogna di entrarci dentro, sventando, detective sopraffino, il furto (istituendo, tra l'altro, una modernissima corrispondenza tra finzione e realtà) qualcosa di analogo avviene anche in *Aracoeli*. Più precisamente, alludo all'episodio in cui Manuele insinua il dubbio di stare sognando tutto:

E anche questo viaggio assurdo in Andalusia -al pari dello specchio falotico, ora dileguato nella sua ghirlanda barocca – non è forse altro che un fantasma onirico della mia accidia: mentre in realtà il mio corpo dorme, istupidito dagli ipnotici, in una qualche mia cameraccia d'affitto a Milano.[90]

E penso anche allo psicodramma processuale, *recit* finzionale per un allestimento amletico, che si incarna, è proprio il caso di dirlo, nella pantomima, tra il vendicativo e il buffonesco, del camionista ubriaco:

… Però un'ultima ipotesi (per me la più dura) m'insinua che questo camionista loquace sia una sorta di demonio vendicativo, il quale, riesumando sotto forma di farse certe pieghe mortali, intenda- simile agli attori di Amleto – rinfacciarmele subdolamente come miei propri misfatti!.[91]

Per concludere, a voler individuare, tra le trasposizioni cinematografiche, quella che ha saputo interpretare a fondo l'aporia del corpo grottesco e surreale concepito da Morante, non esiterei a segnalare *Santina* di Gioberto Pignatelli.[92] Anche prescindendo dal particolare della mastectomia[93] incisa nel corpo della straordinaria interprete Monica Perozzi (dettaglio che interpreta a fondo la natura di *Aracoeli* quale «romanzo-metastesi»,[94] secondo la espressione di Domenico Scarpa) e tralasciando la felice intuizione, nella sua poetica intertestualità, di richiamare il cameo della

[88] S. Camilotti, *Aracoeli di Elsa Morante fra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé*, in *Donne in fuga Mujeres en fuga*, a cura di / editado por M. Giachino, A. Mancini, «Diaspore», 10, 2018, p. 181
[89] B. Keaton e E. Cline, *One week,* 1920. Soggetto e Sceneggiatura: Buster Keaton ed Eddie Cline.
[90] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 63.
[91] Ivi, p. 60.
[92] G. Pignatelli, *Santina*, Italia, 2009.
[93] E sulla costellazione tematica, e centralità simbolica, del seno materno, tra suzione, allattamento ed erotizzazione, si rinvia al già citato contributo di S. Fortuna e M. Gragnolati, pp. 85-123. Dunque, G. Pignatelli, filmando la mammella escissa, coglie nel profondo la configurazione poetica del romanzo morantiano, tra sogno edipico di suzione ed estromissione traumatica, abortita.
[94] D. Scarpa, *Un libro comico, un libro tragico*, in «Il Giannone», anno X, numero 19-20, gennaio-dicembre 2012, p. 314.

silenziosa detenuta Alina-Elsa di *Accattone*,[95] il film di Pignatelli intercetta "la scrittura del corpo" (e, va da sé, "il corpo della scrittura") di Morante in ogni fotogramma. Se le opere di Damiani[96] e di Comencini[97] lasciavano solo intravvedere la carica transgressiva dei corpi, isolata, e quasi raggelata, in alcune immagini circostanziate (si pensi all'apparizione del gabbiano martoriato e agonizzante in *L'isola di Arturo* di Damiani, o alla postura rappresa e spaurita di Claudia Cardinale in *La Storia*), il film di Pignatelli racconta, tra sacrificio e predestinazione, lo schianto dei corpi della malanotte nel loro martirio, tanto sensibile quanto surreale. A ricordarci che poca grazia arreca l'amuleto di un sogno, di un ricordo, di un corpo, e che ogni mandorleto è destinato a sfiorire:

> In verità, di tutte le voragini fra cui ci moviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe.[98]

[95] P. P. Pasolini, *Accattone*, Italia, 1961. Soggetto: Pier Paolo Pasolini; Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti. La collaborazione tra Morante e Pasolini è ben sintetizzata in R. Dedola, *Elsa Morante. L'incantatrice*, cit., p. 361. Nella pagina citata, la studiosa tratteggia l'apparizione di Elsa in *Accattone*, mentre, con la divisa da carcerata, sfoglia «un rotocalco o una rivista».
[96] D. Damiani, *L'isola di Arturo*, Italia, 1962. Soggetto: *L'isola di Arturo* di Elsa Morante; Sceneggiatura: Damiano Damiani, Ugo Liberatore, Cesare Zavattini.
[97] L. Comencini, *La Storia*, Italia, 1986. Soggetto: *La storia* di Elsa Morante; Sceneggiatura: Suso Cecchi D'Amico e Cristina Comencini.
[98] E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 233.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

IMMAGINI

Figura 1: Billy Wilder, *The lost weekend*, 1945.

Figura 2 : Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1929.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Figura 3: Man Ray, *L'étoile de mer*, 1928.

Figura 4: Luis Buñuel, *L'âge d'or,* 1930.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

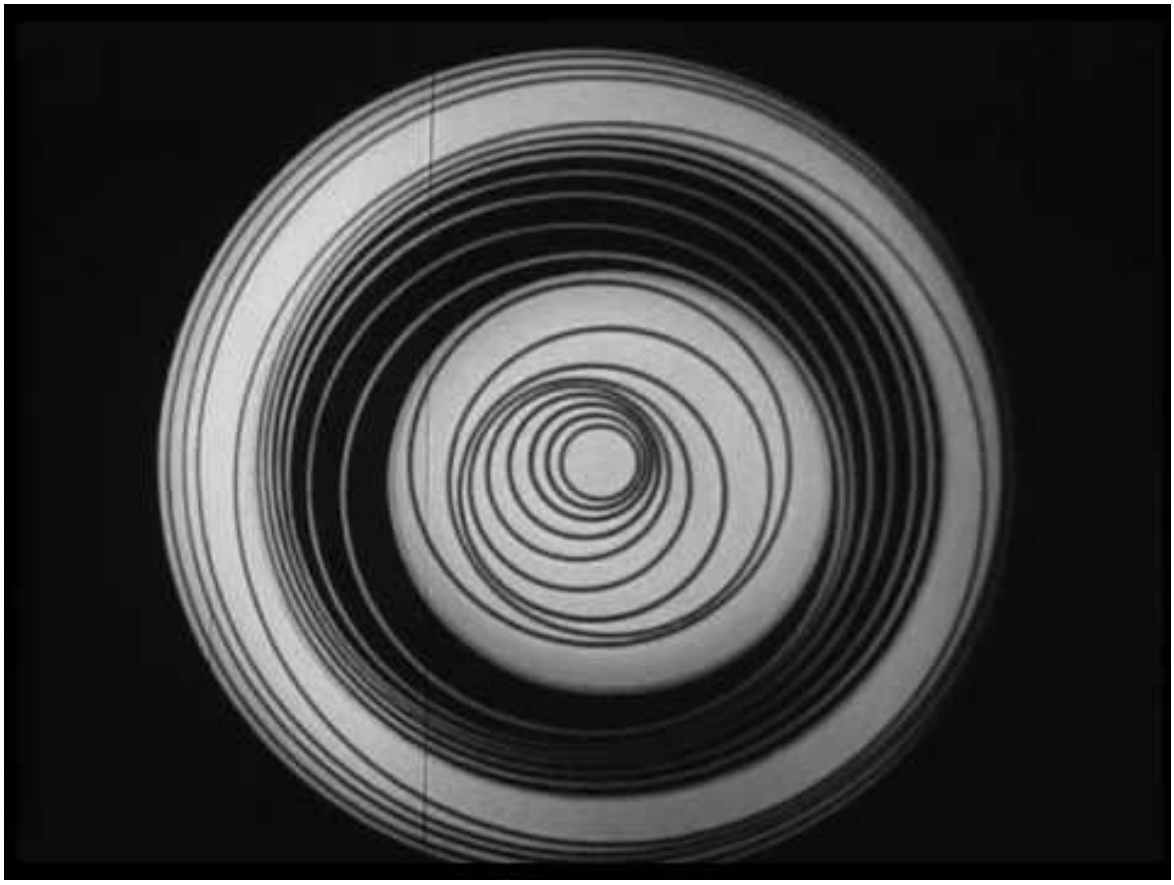


Figura 5: Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1925.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Silvia Cucchi

# «Saranno i sogni a plagiare la veglia o il contrario?»
## La funzione del sogno in *Aracoeli* di Elsa Morante

Questo articolo si propone di studiare le rappresentazioni e le funzioni narrative del sogno in *Aracoeli* di Elsa Morante. Dopo aver illustrato le diverse tipologie di sogni presenti nel romanzo e il loro rapporto con il processo memoriale attorno a cui ruota la vicenda del protagonista Manuele, mostreremo come essi contribuiscano alla definizione di un tratto distintivo del romanzo, cioè la sovrapposizione costante tra piani di realtà (contingente/immaginata) e tra livelli di temporalità (presente/passato). La teorizzazione di Matte Blanco sulla bi-logica permetterà di mostrare come l'intero romanzo sia costruito sull'alternanza e sulla compenetrazione di due sistemi enunciativi (sogno/monologo) che danno voce alle due sfere della psiche del protagonista (inconscio/conscio), in costante dialogo tra di loro. In particolare, la dimensione onirica in *Aracoeli* non solo rappresenta il luogo dentro il quale si manifestano le pulsioni inconsce, le paure e i desideri dell'io nella loro forma più orrorosa e perturbante, ma penetra e influisce sulla percezione della realtà stessa, trasponendovi alcuni dei suoi elementi distintivi (allucinazione, deformazione, logica simmetrica) e contribuendo a renderla ambivalente.

*This article tackles the depiction and narrative functions of dreams in Elsa Morante's* Aracoeli. Drawing on the various *types of dreams present in the novel and their connection with the mnemonic process on which Manuele's story is built, I will show how dreams play a significant role in the distinctive feature of the novel, that is a constant overlapping process of levels of (contingent/imagined) reality and temporality (present/past). Matte Blanco's theory on bi-logic illuminates the intertwining of two enunciative systems: dream and monologue. They express the two spheres of the protagonist's psyche (unconscious/conscious), constantly in dialogue with each other. Not only does the oneiric dimension in* Aracoeli *represent the place where the subject's unconscious drives, fears and desires arise in their most horrifying and disturbing way, but it also permeates and affects the perception of reality itself by conveying some of its distinctive features (hallucination, deformation, symmetrical relations) and fostering its ambivalence.*

Si un peu de rêve est dangereux,
ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve,
mais plus de rêve, mais tout le rêve.

M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

«Non so perché i personaggi e le espressioni del sogno mi si imprimano nella mente con più forza di quelli della realtà. Più che paesaggi e creature, le visioni del sogno sono per me dei *sentimenti*».[1] Con queste parole Elsa Morante descrive nel *Diario 1938* il suo rapporto con la dimensione onirica, che si fa espressione di desideri

[1] E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. 49. Il testo è stato ripubblicato nel II tomo delle *Opere*, con il titolo autografo *Lettere ad Antonio* [*Diario 1938*].

(sogni erotici), di colpe rivelatorie («i sogni sono spesso dei processi notturni di tutte le colpe della giornata. Come ci si accusa, ci si condanna! E ci si conosce, ogni giorno di più»),[2] e, soprattutto, di sentimenti. Scritto in gioventù, questo "libro dei sogni", in cui l'autrice annota e interpreta la propria attività onirica, risente dell'influenza freudiana, sia nella concezione del sogno come espressione e appagamento di una pulsione,[3] sia nella continua creazione di interconnessioni tra mondo diurno e mondo notturno, tra realtà e desiderio, tra dimensione conscia e inconscia del soggetto. Il sogno per Morante rappresenta un serbatoio di possibilità di rielaborazione del reale, un grumo di visioni capaci di rivelare moti e tensioni inconsce, svolgendo un ruolo centrale in tutta la sua produzione letteraria,[4] dai racconti di gioventù (*Il gioco segreto* (1941)*, Le straordinarie avventure di Caterina* (1942)) a *Menzogna e sortilegio* (1948), dall'*Isola di Arturo* (1957) fino ad *Aracoeli* (1982), opera al centro della nostra analisi. Nell'ultimo romanzo dell'autrice, infatti, la dimensione onirica governa la vita psichica del protagonista, contribuendo a quel processo di contaminazione di piani di realtà che è da considerarsi una cifra distintiva dell'intera opera.

Al contempo iniziazione e regressione, *recherche* e catabasi, *Aracoeli* è costruito attorno a un doppio movimento, spaziale e temporale. Al «pellegrinaggio maniaco»[5] compiuto dal protagonista Manuele verso El Almendral in Almeria sulle tracce della madre andalusa, si sovrappone un itinerario memoriale di ricomposizione di ricordi d'infanzia e di attraversamento del fantasma materno. Entrambi questi percorsi allontanano spazialmente e temporalmente il protagonista dal presente per riportarlo alle origini della propria infelicità, a quell'amore fusionale nei confronti della madre che ha rappresentato un'elezione e una schiavitù. Su questa ambivalenza si fonda l'intero romanzo, attraversato a più livelli da tensioni oppositive, che riguardano *in*

[2] Ivi, p. 10.

[3] S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899) in *Opere* , 3, Torino, Bollati-Boringhieri, 1966, p. 131. Morante proprio alla fine degli anni Trenta si avvicina alla psicanalisi freudiana, disciplina che influenza notevolmente la sua scrittura e la sua maturazione creativa. Invece che entrare in contatto direttamente con l'opera di Freud, però, l'autrice legge soprattutto le versioni divulgative che in quegli anni circolavano in Italia (Weiss, Morselli, Tissi). Come ha notato Rosa, il rapporto con la psicanalisi non è tanto quello di un'eredità di teorie sistematiche quanto piuttosto «un affascinante paradigma di raffigurazione analitica, capace di dar conto dei grovigli psicologici che ci abitano e che governano i nostri comportamenti quotidiani. La cultura dell'inconscio […] prima ancora di offrire suggestioni tematiche e procedimenti compositivi, rivela le forme trasognate con cui l'individuo esplora, rinarrandosela, la propria esperienza infantile». G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 12. Sul rapporto tra Morante e la psicanalisi cfr. anche M. Bardini, *Dei "fantastici Doppi" ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannocci, *Per Elisa. Studi su* Menzogna e sortilegio, Pisa, Nistri Lischi, 1990, pp. 173-299.

[4] Sulla centralità del sogno in Elsa Morante soprattutto in relazione alla produzione giovanile e in *Menzogna e sortilegio* cfr. P. Blelloch, *Elsa Morante's Use of Dream*, in «La fusta», VII, 1990, pp. 61-73; E. Porciani *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006; C. Yehya, *Il "segrero dei dormienti". I sogni dei romanzi di Elsa Morante*, in E. Martinez Garrido (a cura di), *Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un'intellettuale rivolta al secolo XXI*, Madrid, Departemento de Filología Italiana de la Universidad complutense de Madrid, 2006, pp. 193-206.

[5] E. Morante, *Aracoeli*, in Ead., *Opere*, vol. 2, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori, 1990, p. 1067. D'ora in avanti le citazioni da *Aracoeli* saranno indicate con *A.*

*primis* temi e personaggi,[6] ma che coinvolgono anche le sue strutture profonde, agendo in particolare sulla temporalità e sul meccanismo del ricordo. Da un lato, la progressione lineare del racconto biografico di Manuele, dalla nascita all'età adulta, e di Aracoeli, dall'incontro con il marito Eugenio fino alla morte, è continuamente franta dal modo in cui i ricordi vengono evocati nel testo, sovrapponendosi tra loro e creando continui salti temporali tra presente e passato, tra infanzia e età adulta;[7] dall'altro, è il protagonista stesso a sabotare dall'interno il processo memoriale, mettendo in discussione la veridicità del suo ricordo e ammettendo esplicitamente la falsificazione operata dalla sua «testa in disordine»:

> Può darsi che questo sia uno dei miei ricordi apocrifi? Nel suo lavoro continuo, la macchina inquieta del mio cervello è capace di fabbricarmi delle ricostruzioni visionarie – a volte remote e fittizie come morgane, e a volte prossime e possessive, al punto che io m'incarno in loro. Succede, a ogni modo, che certi ricordi apocrifi dopo mi si scoprono più veri del vero. (*A*., p. 1050)

> Né il gioco è cambiato: perché ancora oggi, questa sorta di monologo sregolato, che vado qui recitando a me stesso, io l'ho imbastito, fino dall'esordio, coi fili dell'equivoco e dell'impostura. (*A*., p. 1066)

Tutto il romanzo è costruito attorno a questo tentativo di sabotaggio della memoria attraverso due procedimenti complementari: la fissazione di alcuni ricordi – nello specifico quelli relativi all'idillio materno – fuori dalla dimensione temporale, aspetto che, secondo Brugnolo, sarebbe la traduzione narrativa di un trauma psichico;[8] e la contaminazione del ricordo con la dimensione finzionale, particolarmente evidente soprattutto quando il processo memoriale rievoca i primissimi mesi e anni di vita del protagonista (e di cui sarebbe impossibile avere un ricordo nitido). È proprio in relazione a questa sovrapposizione continua tra piani di realtà e tra livelli di temporalità che, in questo articolo, interpreteremo la dimensione onirica all'interno di *Aracoeli*. Se da un lato infatti il sogno può essere considerato il luogo di

---

[6] Tra le più evidenti: l'opposizione interna al personaggio e al corpo di Aracoeli tra maternità procreativa e sessualità distruttiva; tra amore edenico e prigionia; tra barbarie e cultura borghese; tra lingua del padre, l'italiano, e lingua della madre, lo spagnolo. Su questi aspetti del romanzo cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli*,* La Storia *e* Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere* [1995], Milano, Il Saggiatore, 2006; B. Cordati, *Aracoeli l'innocenza punita*, in C. D'Angeli, G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio A Elsa Morante,* in «Studi novecenteschi», Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, XXI, numeri 47- 48, giugno-dicembre 1994, pp. 277-286; H. Serkowska, «The Maternal Boy Manuele, or The Last Portrait of Morante's Androgyny», in S. Wood, S. Lucamante (a cura di), *Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante*, West Lafayette, Purdue University Press, 2006; S. Fortuna -M. Gragnolati, *Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad «Aracoeli» di Elsa Morante*, in «Nuova Corrente», LV, 2008, pp. 85-123; A. Giorgio, *Nature vs Culture: Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli*, «MLN», 109, 1, 1994, pp. 93–116; S. Valisa, *A Poetic of Rejection: Elsa Morante and the Gender of the Real*, in *Gender, Narrative and Dissonance in the Modern Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 145–182.

[7] Cfr. G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano, Mimesis, p. 105.

[8] «Il romanzo è una straordinaria indagine sugli effetti irreversibili del trauma psichico, sul suo potere di fermare, fissare per sempre il tempo prima della frattura fatale, e cioè in questo caso prima della caduta o cacciata dal paradiso dell'infanzia». S. Brugnolo, *Fuga dal Paradiso a abiura dell'innocenza: una lettura di* Aracoeli, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», no. 18, gennaio 2023, p. 6. https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/2270 (ultima consultazione 08/02/2023).

manifestazione dell'inconscio, in cui la realtà viene trasfigurata alla luce delle paure, dei desideri e delle pulsioni dell'io, dall'altro esso rappresenta anche un elemento che influisce sulla realtà (nello specifico, la realtà memoriale), contaminandola. Per dimostrare questa doppia influenza ci serviremo delle riflessioni sulla bi-logica sviluppate da Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti* (1975), ponendoci in dialogo con alcuni studi che negli ultimi anni hanno inaugurato piste interpretative dell'opera morantiana in questa direzione e concentrandoci nello specifico su un aspetto, quello del sogno, non ancora pienamente approfondito dalla critica.[9]
In un primo momento analizzeremo il contenuto di alcuni dei principali sogni presenti in *Aracoeli*, mettendoli in relazione alla dimensione conscia di Manuele e osservando la trasfigurazione che l'inconscio produce della sua esperienza. In un secondo momento osserveremo come alcune strutture tipiche del sogno (allucinazione, deformazione, logica asimmetrica) agiscano e si manifestino anche in momenti extra-onirici, mescolandosi con la dimensione conscia e dando vita a una percezione ambivalente della realtà. Da ultimo, interpreteremo l'ambivalenza che attraversa l'intero romanzo a partire dalla compenetrazione di due sistemi enunciativi (sogno/monologo) che esprimono le due sfere della psiche del protagonista (inconscio/conscio), in costante dialogo tra di loro.

## 1. *«Io sono sempre stato una fabbrica enorme di sogni»*

Le rappresentazioni oniriche presenti in *Aracoeli* possono essere classificate in due tipologie: i sogni fatti dal Manuele adulto durante il viaggio in Andalusia; e i sogni rievocati all'interno dei ricordi che riguardano il Manuele bambino.
Quelli della prima tipologia rappresentano uno stratagemma narrativo che permette sia la trasfigurazione della realtà dentro la dimensione dell'inconscio, sia l'innesco della riflessione teorico-esistenziale o del ricordo: ne è un esempio il primo sogno che compare nel romanzo, in cui Manuele, giunto nella sua stanza d'albergo andalusa, dopo essersi addormentato, sogna di prendere parte a una cerimonia rituale in cui una testa di donna in marmo bianca deve essere esposta al pubblico:

> Accompagnata da lievi segnali (bisbigli sottomarini o iperborei) è affiorata una testa femminile di marmo bianco, tagliata alla base del collo come è d'uso nella statuaria; con gli occhi chiusi e il labbro di sotto sporgente, e un poco scostato da quello di sopra, quasi respirasse. Immediatamente io la riconosco; ma poi dubito di sbagliarmi, perché, se fosse lei, si vedrebbe, fra i suoi capelli, il solco denudato di quella sua ferita orribile; mentre invece i suoi riccioli marmorei la cingono floridi e composti, come una ghirlanda di bocciòli. La sua forma incantevole è intatta, nel liscio candore della sua materia; e io (che la rimiro da un punto di vicinanza invisibile) mi meraviglio che in questa traversata immensa non sia stata mutilata dagli urti. Temo tuttavia, pure nel mio piacere, che adesso qua, esposta all'aria, essa possa sciuparsi; ma un bambino

[9] Cfr. E. Zinato, *Note su spazio, corpo e percezione in Aracoeli di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 20, 2013, pp. 37-48; Id., *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in* Aracoeli, *in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana,* Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 179-191.

sconosciuto, presso di me, mi rassicura: «Adesso», dice, «la coprono con un lenzuolo, per la cerimonia dell'inaugurazione». (*A.,* p. 1161)

Attraverso il processo di condensazione[10] l'apparizione della «testa femminile di marmo bianco» rappresenta un rimando alla figura materna, con cui la statua condivide dei dettagli fisici (i riccioli, il labbro sporgente, il candore) e diversi elementi che nel sogno sono appena accennati e che troveranno nel corso della narrazione una ricollocazione dentro il racconto memoriale di Manuele, creando una rete di rimandi interni. Per esempio il dettaglio del «solco denudato» fra i capelli rinvia all'ultima immagine che Manuele ha della madre, quando, facendole visita in ospedale poco prima della sua morte, scorge sul suo capo una ferita alla testa dovuta all'operazione chirurgica appena subita.[11] Il processo analogico alla base del sogno, che identifica la madre con la statua di marmo, troverà invece una spiegazione e uno scioglimento a metà romanzo, quando la bellezza di Aracoeli viene comparata a quella delle sculture: «in quei momenti – se la riguardo adesso, da tanta distanza – essa rassomigliava a *certi marmi meravigliosi*, risaliti dai fondi marini a qualche litorale, dove approdano con le membra mutilate e cosparse di detriti, conchiglie e fiore acquatiche».[12] Oltre a questo processo identificativo e di tessitura di rimandi interni, particolarmente significativo è il racconto del rito di esposizione della statua:

La cerimonia dello scoprimento si prepara, a quanto sembra, in un locale d'avanspettacolo (forse sotterraneo) dove la statua coperta è già stata sistemata in un angolo contro la parete di fondo, che è nerastra e nuda. Le altre pareti, invece, imbiancate a calce, sono tappezzate di manifesti in bianco e nero assai confusi e sbiaditi: si direbbero avvisi commerciali di film o simili, poiché vi si distinguono, qua e là, delle cosce di donna seminude. Ma sola spicca, fra questi annunci, una grande foto, listata a lutto, di mio padre in alta uniforme, con in testa uno strambo colbacco simile a quello del re d'Italia.
Ora d'un tratto io mi avvedo che le file di panche, situate al centro del locale, sono già occupate da una folla di spettatori, i quali stranamente voltano le spalle alla statua. […] Dal pubblico tutti all'unisono intanto levano proteste, perché, essendo loro in technicolor e lo spettacolo in bianco e nero, per essi lo spettacolo risulta invisibile e nullo. Prontamente allora vengono distribuiti in giro degli occhiali di plastica verde, e con effetto immediato un grande fascio di luce si proietta verso l'angolo occupato dalla statua, mentre tutti gli spettatori si levano in piedi o addirittura montano sulle panche, voltati verso quel punto per assistere allo scoprimento. Io però mi rifiuto di guardare, assalito da un presagio innominabile; quando laggiù in quel punto risuona un urlo femminile atroce, laido e tragico.
E dalla folla plateale, che si accalca eccitata dalla curiosità, prorompono risate sconce, fra esclamazioni di orrore e di scandalo. Io, per la vergogna e la paura di vedere, mi copro la fronte col braccio. (*A.,* p. 1162)

La cerimonia dello «scoprimento» della statua sotto gli occhi di un pubblico «eccitato dalla curiosità» e che assiste alla scena con «risate sconce» fa allusione, attraverso il

[10] Secondo Freud, la condensazione è uno dei meccanismi principali di funzionamento del sogno: l'immagine onirica infatti mantiene una dimensione laconica, nascondendo dentro di sé molteplici significati nascosti e simbolici: «ogni elemento del contenuto onirico si rivela come "sovradeterminato", come rappresentato più volte nei pensieri del sogno. Non solo gli elementi del sogno sono più volte determinati dai pensieri del medesimo, ma i singoli pensieri sono rappresentati anche nel sogno da più elementi». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 261.
[11] «La testa era tutta avvolta in una benda fitta di garza. Ma in un punto, fra due liste della fascia, mi parve di scorgere che, sotto, aveva la cute nuda, appena ombrata di pelurie, come da una rasatura. Inoltre […] la garza lungo una striscia fra l'orecchio e la nuca era insanguinata». *A.,* p. 1415.
[12] *A.*, p. 1334.

processo psichico dello spostamento,[13] al destino di Aracoeli che, dopo la morte della secondogenita Carina, sarà animata da una sessualità compulsiva e mortifera che la porterà a prostituirsi nel bordello della donna-cammello (l'uso del termine «scoprimento» da parte di Morante risulta particolarmente emblematico in tal senso). Inoltre, il rifiuto di guardare la scena da parte del protagonista non a caso è associato all'oggetto-simbolo degli occhiali, consegnati al pubblico per poter vedere lo spettacolo. Nei ricordi di Manuele, infatti, il momento che segna la rottura dell'idillio d'amore con la madre è quello in cui egli, a causa di una forte miopia, è costretto a indossare per la prima volta un paio di occhiali. La reazione di Aracoeli («"Non gli stanno bene", la udii protestare») viene percepita da Manuele come il primo momento di distacco dalla madre, trasformando gli occhiali in un oggetto-simbolo dell'indebolimento dell'amore materno: «(io credo) per la prima volta nella nostra vita, essa mi vedeva brutto; e come io, di colpo, mi strappai gli occhiali, facendole un sorrisetto di rimedio, essa mi ricambio con un altro sorrisetto, che però sapeva di forzatura; mentre i suoi occhi inquisitori non si distoglievano dalla mia faccia» (*A.* p. 1257).[14] Oltre a questo significato, gli occhiali rimandano anche al difetto di vista di Manuele, al suo "vedere male" la realtà, distorcendola, e al gesto, ricorrente nel romanzo, di sfilarseli per paura di guardare ciò che lo circonda. Il rifiuto di vedere (nel sogno così come nella vita) sottende sia il rifiuto di stare nella realtà – una realtà che ovunque comunica l'assenza della madre –, sia la volontà di annullarsi nel ricordo e in un'altra forma di visione, legata non tanto allo sguardo, ma all'immaginazione.

Se posta in rapporto alla diegesi, questa prima tipologia di sogno permette al protagonista di interrompere la progressione cronologica e di passare dal presente della racconto all'atemporalità della riflessione esistenziale: con il suo monologare «sregolato», infatti, Manuele, dopo la parentesi onirica in cui i ricordi vengono tradotti nel il linguaggio dell'inconscio, intesse un dialogo immaginario con la madre e riflette sulle cause della sua infelicità, tentando di rielaborare razionalmente il suo vissuto e il suo rapporto con lei:

> Malanotte a te Aracoeli, che hai ricevuto il seme di me come una grazia, e l'hai covato nel tuo calduccio ventre come un tesoro, e poi ti sei sgravata di me con gioia per consegnarmi, nudo, ai tuoi sicari.
> Dalla concezione al parto all'allattamento alla piccola scuola dei passi e dell'alfabeto, tu non facesti altro che tendere e incrociare su di me – tendere e incrociare – i fili della tua macchinazione criminosa. Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido. (*A.,* p. 1163)

[13] Altro processo fondamentale del lavoro onirico che secondo Freud ha la funzione di decentrare la pulsione da un elemento all'altro: «nel lavoro onirico si manifest*a* una forza psichica che da un lato spoglia della loro intensità gli elementi dotati di alto valore psichico e dall'altro crea, dagli elementi di minor valore, mediante la sovradeterminazione, nuovi valori che giungono poi nel contenuto del sogno». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni,* cit., p. 284.

[14] Sulla questione dello sguardo e degli occhiali in Aracoeli cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 62. A. Giorgio, *Nature vs Culture. Repression, Rebellion and Madness in Elsa Morante's Aracoeli,* cit., p. 98.

In altri momenti del romanzo, i sogni rappresentano un varco per spalancare le porte del ricordo e passare dal presente del viaggio al passato dell'infanzia del protagonista, come accade nei due che seguono di poche pagine quello della statua: nel primo il protagonista sta combattendo su un ring contro lo zio Manuel, il fratello di Aracoeli, figura eroica mai conosciuta ma da cui è attirato da una fascinazione misteriosa. Se inizialmente egli pensa di aver vinto lo scontro e di aver ucciso lo zio, non appena si china per vedere la faccia del caduto riconosce nel suo volto la propria immagine: «Dunque, sono io, il vinto e l'ucciso. Avverto nella gola, difatti, l'arsione della morte, però già confusa nel tremolio gorgogliante della resurrezione; mentre sento, dal basso, lui ridere a piena gola, per vanto del suo scherzo riuscito» (*A.*, p. 1175). Sempre attraverso il processo di spostamento, Manuel incarna il doppio perturbante del protagonista, l'Altro che si trasforma nello Stesso («da noi due sale un grido alto, doppio, eppure unico», *Ibidem*) e che uccide una parte di sé, legata al materno – l'omonimia tra i due personaggi è d'altronde l'elemento che in modo esplicito mette in gioco quest'identificazione. Manuel, infatti, sembra evocare Aracoeli, sia fisicamente, con la sua «dolce sensualità andalusa», sia attraverso il gesto simbolico con cui si conclude il sogno, cioè la fellatio che Manuele compie allo zio, le cui sensazioni rimandano all'allattamento:

> «O angelo prestigiatore, altare celeste!» gli grido nel mio interno. E, levandomi dalla mia caduta, mi piego in ginocchio ai suoi piedi, nel tempo stesso che lui, con una docilità incantevole, si fa un poco più piccolo, per adattarsi alla mia statura terrestre. Davanti a me, il suo sesso, simile a una rosa, sboccia e s'inturgidisce verso la mia bocca. E al suo sapore tiepido, io sento le mie pupille appannarsi, nella delizia adorante e assonnata che ricolma l'infante al petto della madre. (*Ibidem*)

Molti dei termini che appaiono in questo sogno erano già stati utilizzati da Morante per descrivere la scena dell'allattamento all'inizio del romanzo: «io rivedo la mammella di lei […] non troppo grossa ma turgida»; «palpebre socchiuse»; «il suo latte ha un sapore dolcigno, tiepido, come quello del cocco tropicale» (*A.*, p. 1050). Il sogno dunque, ponendo nuovamente al centro del suo immaginario il fantasma materno, fa emergere l'ambivalenza o, per dirla con le parole di Morante, la «duplicità senza soluzione»,[15] della percezione di Manuele nei confronti di Aracoeli, al contempo amante e nemica, fonte di piacere estatico e figura da "uccidere" dentro di sé.
A distanza di poche righe da questa rappresentazione onirica, Morante ne inserisce un'altra che rende esplicita la funzione di mediazione del sogno tra realtà presente e ricordo, tra vista e visione: le luci che filtrano dalle imposte della stanza andalusa in cui si trova Manuele vengono assorbite dalla sua «vista malata», trasformandosi nella sua mente e andando a comporre l'immagine di un «campo solare di erbe e fiori e

[15] «I rapporti umani hanno sempre una profondità misteriosa, e propongono, appena si parta a esplorarli, una duplicità senza soluzione: dove l'amore e l'odio, la ripulsa e la voglia, la colpa e l'innocenza si intrecciano in nodi tali, che ogni giudizio sul nostro prossimo si riduce, in realtà, a una presunzione o a un arbitrio». E. Morante, *Una duplicità senza soluzione*, «L'Europa letteraria», V, 27 marzo 1964, p. 126.

frutta giganti» che rappresenta il giardino della sua infanzia e la casa di Monte Sacro, luogo idillico a cui sono legati tutti i ricordi felici con Aracoeli: «nella mia fanciullezza si contano due giardini scandalosi – in diverso modo – e proibiti. E questo fu il primo. Era il giardinetto (poche decine di metri quadri) della mia prima casa. La villetta del quartiere Monte Sacro a Roma, dove – per la prima volta sulla terra – i miei occhi avevano veduto Aracoeli» (*A.,* p. 1177). Sul sogno si innesta immediatamente il ricordo, attraverso un *flashback* che riporta il lettore indietro nel tempo, al racconto dell'infanzia a Monte Sacro, in cui testimonianza e invenzione, realtà e finzione si contaminano vicendevolmente, trovando nella dimensione onirica un punto di contatto e una mediazione.
La seconda tipologia di sogni presenti nel romanzo è quella in cui la dimensione onirica viene inserita all'interno del processo mnesico del protagonista, producendo fenomeni di espansione e di sovrapposizione tra sogno e ricordo. Per esempio, a metà romanzo, dopo la morte prematura della secondogenita Carina, Manuele, mosso da un impulso al contempo consolatorio e narcisistico («sono qua io, Manuelino! Dormi dormi: se Carina non c'è, qua c'è Manuelino!», *A.*, p. 1300) si attacca al capezzolo della madre dormiente che, svegliatasi, interrompe il momento regressivo del figlio, scacciandolo turbata:

> d'un tratto un sussulto, così brusco da somigliare a una percossa, mi staccò da mia madre; e i miei occhi, subitamente sbarrati, s'incontrarono coi suoi, che dilatavano le pupille fissandomi in un orrore impietrito, come si vedessero davanti un brutto animale: "Che fai qua, tu?!" mi disse aspra, "vàttene subito via di qua!" (*A.*, 1301)

Questo gesto violento, percepito da Manuele come l'espressione più esplicita del rifiuto della madre nei suoi confronti, darà vita nelle sere successive a un'intensa attività onirica, in cui egli avrà sempre il ruolo «di un escluso, o ributtato, o scacciato, o intoccabile» (*Ibidem*): prima si percepisce come una creatura del sottosuolo (sogna di essere un topo dentro lo stomaco di un serpente impossibilitato ad aprire una porta perché troppo alta per lui), poi traduce la delusione del rifiuto in un atto violento (sogna la scena dell'allattamento in cui non è la madre ad allontanarlo ma è lui a morderle la tetta, facendola esplodere in un urlo di orrore); infine, sogna più volte di voler agguantare un'esca preziosa che gli viene tesa senza mai riuscire ad afferrarla:

> variava l'occasione e la scena, ma lo spunto era sempre lo stesso. Un'esca meravigliosa che mi ammiccava da qualche cielo negato, senza permettermi di abboccare! Furono, forse, presagi? O forse anomalie di una memoria capovolta che ricordava, come già consumate, le mie sorti future? È certo che in un séguito senza fine io dovevo rivivere, da sveglio, la prova già subita in quei miei primi sogni. L'esca divina mi tenta, coi suoi giochi radiosi. E mi si nega – mi si nega – mi si nega – per quanto, a patto di conoscerne appena il gusto, io sia disposto a restare uncinato all'amo, e impiccato per la gola. (*A.*, p. 1303)

Se da un lato la realtà empirica si pone come il terreno fertile su cui si innesta la produzione onirica – e quindi l'esca tesa e inarrivabile che continua a ritornare nei sogni rimanderebbe al seno di Aracoeli e a quella condizione di amore totalizzante ed

esclusivo dei primi mesi di infanzia fissatosi nella scena dell'allattamento, ormai non più esperibile dal Manuele-bambino –, dall'altro lato, questa frustrazione onirica sarebbe anche un presagio futuro, preannunciando in sogno quella che diventerà anche nella vita reale la condizione esistenziale del protagonista, fatta di esclusione e di bisogno d'amore:

da allora, fra le sorti indelebili della mia trama futura, ormai cucite dentro la mia carne la prima diceva:
MAI PIÙ TU SARAI
UN OGGETTO D'AMORE
MAI PER NESSUNO MAI
MAI TU SARAI UN OGGETTO
D'AMORE. (*A.*, p. 1094)

A partire da questo susseguirsi di incubi legati all'allattamento negato, Morante rende esplicita testualmente un'idea, presente nella sua scrittura sin da *Menzogna e sortilegio*, ossia l'incapacità di scindere il piano di realtà da quello onirico,[16] per cui non solo la realtà penetra nel sogno venendo rielaborata dall'inconscio, ma il sogno agisce e proietta le sue visioni sulla realtà, mettendone in discussione la percezione. Non a caso l'autrice farà pronunciare al suo protagonista queste parole:

Saranno i sogni a plagiare la veglia, o il contrario? È questo enigma che mi porta, raccontandomi, a confondere l'una con gli altri. […] Chiaramente, la piccola scena fra me e mia madre, nella camera dalla luce azzurrastra, era stata reale, e non sognata; però i sogni che ne germinarono vennero a innestarsi sulla sua sostanza, ricoprendola coi loro rami d'ombra; e a momenti io supponevo che quella scena appartenesse al mondo delle ombre, e non dei corpi; così come alle sue concrescenze oniriche prestavo la natura dei corpi materiali. (*A.*, p. 1303)

Sempre a proposito di questa contaminazione tra livello esperienziale e livello onirico e dell'impatto che il sogno produce sul ricordo, particolarmente interessanti sono gli incubi fatti da Manuele durante il soggiorno dai nonni, nelle settimane prima della morte di Aracoeli, ricoverata in ospedale per un tumore al cervello. Al centro delle visioni oniriche di Manuele vi è la donna-cammello, tenutaria del bordello in cui la madre si prostituirà per qualche tempo: questa donna animalizzata, come ha notato

[16] Questa idea di sovrapposizione di piani di realtà e di stretta parentela tra sonno e veglia risente profondamente del pensiero di Schopenhauer che, ne *Il mondo come volontà di rappresentazione*, sottolinea l'impossibilità di distinguere i due mondi (sogno/realtà), caratterizzati dalla stessa essenza: «Noi abbiamo sogni; non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: esiste un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali? – L'addurre la minor vivacità e chiarezza dell'immagine sognata rispetto a quella reale non merita alcuna considerazione; dato che nessuno ancora ha avuto presenti contemporaneamente l'uno e l'altro per confrontarli, ma si poteva confrontare soltanto il ricordo del sogno con la realtà presente. […]. Se, dunque, per giudicare scegliamo un punto di riferimento esterno ad entrambi, non troviamo nella loro essenza nessuna distinzione precisa e siamo così costretti a concedere ai poeti che la vita è un lungo sogno». A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà di rappresentazione* (1818), Torino, Einaudi, 2013, pp. 47-48. Già ampiamente assorbito e rielaborato in *Menzogna e sortilegio* (cfr. M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, pp. 307-309) il pensiero di Schopenhauer agisce anche nell'ultima parte della produzione morantiana, in particolare in relazione al tema del corpo e del nulla come meta finale dell'uomo, oltre che come chiave d'accesso fondamentale al misticismo indiano. Sulla presenza di Schopenhauer nell'ultima Morante cfr. G. Scarfone, *L'enigma e l'oriente. Elsa Morante e Schopenhauer*, «Allegoria», 85, gennaio-giugno 2022, pp. 120-147.

D'Angeli, rappresenta un'immagine di morte[17] ed è ritenuta responsabile dell'allontanamento e della perdizione di Aracoeli. In continuità con la concezione freudiana dell'attività onirica, spesso sono i dettagli del reale ad avere un ruolo centrale nel sogno, venendo risemantizzati dentro la logica dell'inconscio: e infatti Manuele sogna che durante una cena con Daniele (giovane inserviente assunto dal padre, verso cui prova una forma di affetto e attrazione) il pesce che stanno spinando prende improvvisamente vita e pronuncia la frase «la signora si diverte!», la stessa che Manuele aveva sentito pronunciare da Zaira, l'aiutante domestica nella casa dei Quartieri Alti, per alludere alla prostituzione di Aracoeli. A questo sogno ne segue un altro, in cui Manuele si trova a un ballo vestito da Infante di Spagna in cerca della madre. Dopo averla individuata tra la folla in compagnia di un «personaggio maestoso» che si rivela essere la donna-cammello travestita da re d'Italia (richiamo al padre), egli prova a chiamarla senza però essere né visto né riconosciuto. Oltre a ribadire la centralità del tema del rifiuto e dell'abbandono, vero e proprio *fil rouge* tra dimensione conscia e inconscia, i due sogni sono particolarmente interessanti anche perché produrranno degli effetti sulla veglia. La mattina seguente, infatti, Manuele trasforma la sensazione di frustrazione provata in sogno in biasimo nei confronti di Aracoeli:

> Questi due sogni provocarono, sui miei sentimenti della veglia, un effetto strano: mi resero, nell'intimo, quasi complice dei Nonni contro Aracoeli. «*Non è degna di questo nome*!» «*La Signora si diverte*!» E io mi figurai che davvero, mentre io penavo solitario in questa villeggiatura disperata, lei – del tutto indifferente alla mia sorte – se la spassasse giorno e notte fra danze e splendori, spensierata là nella *Quinta* o in altri simili palagi. (*A*. p. 1410)

Il sogno, quindi, oltre ad essere la porta di accesso privilegiata per l'inconscio, riesce in alcuni casi a influenzare il reale stesso, modificando la postura del protagonista nei confronti di esso. Questa contaminazione reciproca tra sogno e realtà (sia essa presente o memoriale) produce un primo livello di ambivalenza tra strati dell'essere (inconscio/conscio) e di rimescolamento di piani di realtà (presente/passato), che diventerà ancora più evidente passando dall'analisi dei contenuti onirici a quella delle forme.

## 2. *«Ricordi apocrifi più veri del vero»*

La centralità del sogno in *Aracoeli* non si manifesta solo a livello tematico-contenutistico, ma agisce anche a livello formale: in alcune parti del romanzo i suoi meccanismi di funzionamento penetrano infatti nel tessuto del ricordo, che ne assorbe così alcune strutture. Particolarmente utili ai fini di questa analisi risultano alcune

[17] Già in *Addio,* come ha notato D'Angeli, Morante utilizza l'immagine (di derivazione ebraico-orientale) della cammella, descritta come una ladra di esseri viventi e dispensatrice di morte («la ladra delle notti è una cammella cieca e forte/ che gira per Sahara incantati, fuori d'ogni pista»). Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 56.

considerazioni formulate da Freud ne *L'interpretazione dei sogni*, ma soprattutto gli sviluppi integrativi alla riflessione freudiana proposti nel 1975 da Ignatio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti*.
Ne l'*Interpretazione dei sogni* Freud aveva individuato alcuni elementi distintivi del sogno – l'assenza del principio di non-contraddizione, l'atemporalità, la non-spazialità, lo spostamento, la condensazione, la sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica – che gli avevano permesso di definire l'inconscio come «regno dell'illogico»,[18] ossia come un universo governato da leggi diverse da quelle razionali e di cui il sogno rappresenterebbe una delle principali manifestazioni. Sarà proprio a partire da questa definizione che Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come sistemi infiniti* formula la sua rilettura dell'inconscio in chiave logica. Discostandosi dalla dialettica freudiana conscio-inconscio, lo psicanalista sostiene che, così come la coscienza si regola secondo una logica aristotelica fondata sul principio di non-contraddizione, l'inconscio agisce attraverso una logica a sé stante e opposta a quella conscia, definita anti-logica:

> La fondamentale scoperta di Freud non è quella dell'inconscio, anche nel suo significato dinamico (pur così importante), ma quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente. [...] Egli fu il primo a fare la fondamentale scoperta di questo strano «regno dell'illogico» sottomesso, malgrado il suo essere illogico, a determinate leggi che scoprì con uno straordinario colpo di genio.[19]

Grazie agli strumenti fornitigli dalla matematica e dalla logica (Kantor, Dedekind, Russel), Matte Blanco individua due principi di funzionamento dell'inconscio: il principio di generalizzazione, attraverso cui un elemento individuale viene considerato come parte di una classe più ampia contenente altri elementi, e il principio di simmetria, secondo cui ogni tipo di relazione asimmetrica (se A è padre di B allora B è figlio di A) è percepita come simmetrica (se A è padre di B allora B è padre di A), provocando così la confusione e la coincidenza di diverse categorie logiche. L'azione di queste due leggi nell'inconscio renderebbe ogni categoria un insieme infinito,[20] in cui potenzialmente ogni elemento può entrare in relazione con tutti gli altri. L'universo psichico umano, dunque, secondo Matte Blanco si compone di due sistemi logici antinomici (bi-logica) che, nonostante la loro inconciliabilità, coabitano e si influenzano mutevolmente.

---

[18] S. Freud, *Compendio di Psicoanalisi* [1940], in *Opere complete*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, XI, p. 595.
[19] I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], Torino, Einaudi, 2000, p. 105.
[20] Per giustificare questa affermazione Matte Blanco fa riferimento al ragionamento matematico che collega il principio di simmetria alla teoria degli insiemi infiniti. Cfr. R. Carvahlo, *Matte Blanco. Une autre pensée psychanalytique: l'inconscient A-logique*, Paris, Harmattan, 2009, p. 24. La matematica sarà una fonte di ispirazione fondamentale per lo psicanalista cileno anche per quanto riguarda lo studio dello spazio in relazione alla mente. L'inconscio verrà definito infatti in termini di spazio multidimensionale in opposizione allo spazio tridimensionale che caratterizza la logica della coscienza. I meccanismi di condensazione e di spostamento che caratterizzano i sogni verranno dunque interpretati proprio a partire da questa differenza di sistemi percettivi della spazialità. Cfr. Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti*, cit., pp. 443-471.

Questi assunti teorici sul doppio funzionamento della psiche umana trovano in *Aracoeli* una particolare rielaborazione espressiva, poiché le strutture tipiche dell'inconscio non si manifestano solo dentro ai sogni – come abbiamo avuto modo di vedere – ma anche in alcuni momenti di rievocazione memoriale, dove di norma dovrebbe vigere la logica asimmetrica. Il principio di simmetria si manifesta nello specifico (e non a caso) in relazione alla rievocazione mnesica della madre: il caso più flagrante è quello in cui Manuele, giunto in Andalusia, si immagina di incontrare Aracoeli, regredita alla fanciullezza, nel giardino di El Almendral:

più piccola e meno piccola, qua traballante ancora sulle gambe e là brava saltatrice della corda, dovunque si muove Aracoeli. […] Questa Aracoeli non è la medesima dello specchio, ma una anteriore alla mia nascita, la quale tuttavia sarà pronta a riconoscermi all'arrivo. […] Uguali io e lei, tornati coetanei. Bambino? Bambina? Certi dati, là, non hanno corsi. Maschio o femmina non significa niente. Là, non si cresce. (*A.,* p.1193)

In questo luogo edenico fuori dal tempo e dalle leggi della storia (che, per il principio di indistinzione che vige, può essere interpretato anche come una proiezione dell'inconscio), Aracoeli è al contempo una piccola bambina appena capace di camminare e un'abile saltatrice, non ancora madre ma in grado di riconoscere un figlio non ancora nato e che tuttavia incontra, anch'egli regredito alla fanciullezza. Il principio di simmetrizzazione rende l'io e la madre identici e interscambiabili, dando vita a una proiezione immaginifica fondata sulla coesistenza di due logiche opposte e complementari. L'ambivalenza con cui Aracoeli viene percepita da Manuele lungo tutto il romanzo può essere dunque anche ricondotta a questa emersione della logica dell'inconscio e a questa continua oscillazione tra piani opposti e convergenti: il suo essere «madre-ragazza» (espressione che ritornerà in più occasioni nel romanzo), «Pastora. Idalga. Santa. Meretrice. Morta. Immortale. Vittima. Tiranna. Bambola. Dea. Schiava. Madre. Figlia. Ballerina» (*A.*, p. 1194), sottolinea non tanto – e non solo – la scissione psicologica del protagonista, quanto più l'impossibilità di racchiudere il ricordo e il rapporto con Aracoeli dentro uno schema unitario razionale. Permane sempre una dimensione insondabile e inafferrabile, di cui proprio questa ambivalenza[21] diventa espressione precipua:

Manuele contrasts his experience to attention between two loves, that is, to attention between two clearly distinct, intelligible, but mutually contradictory entities. What he loves, one might say, it is tension itself, the tension in a hybrid that defies recognition and understanding, a tension that is already falsified by applying the clear distinctions of a rational order. Such a hybrid can only be offered to affective and intellectual

[21] Come osserva Zinato, l'ambivalenza che attraversa il romanzo è da ricondurre anche all'interesse, che Morante sviluppa a partire dagli anni Sessanta, verso le filosofie orientali e in particolare alla ricerca del Nirvana. Cfr. E. Zinato, *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in* Aracoeli, cit., p. 189-191. Sull'influsso delle filosofie orientali in Morante, oltre ai già citati saggi di Scarfone (in cui l'influsso orientale è messo in relazione alla lettura di Schopenhauer) e Zinato cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit; M. Congedo, *Indian Traces*: Aracoeli, *Pasolini's* L'odore dell'India, *and Moravia's* Un'idea, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*, London, Legenda, 2009, pp. 161-176; S. Parussa, *The Womb of Dreams: Cabbalistic Themes and Images in Elsa Morante's «Aracoeli»*, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's «Aracoeli»*, cit., pp. 130-144.

experience through a narrative of constant transformation, duplication, and substitution, and it can only be approximated and circumscribed through rational language by invoking a wide range of competing theories and interpretations.[22]

Oltre alla presenza della logica simmetrica, la rievocazione memoriale di Manuele è spesso soggetta a fenomeni di deformazione e allucinazione.[23] Numerose sono nel romanzo le visioni allucinate e apocrife, vere e proprie sostitute del ricordo, di cui spesso emerge la dimensione fittizia: si pensi alla già citata scena dell'allattamento, in cui il protagonista, troppo piccolo per conservare memoria di quel momento, descrive nei minimi dettagli lo sguardo innamorato della madre, il suo corpo e l'idillio d'amore; o alla visione di Aracoeli dopo la morte, al confine tra il sogno e l'invenzione, in cui i due intessono un dialogo che ribadisce l'insufficienza della ragione nella comprensione del reale.[24] Ma soprattutto si pensi al momento in cui Manuele assiste alla messa con Aracoeli e, dopo averla osservata compiere una serie di atti provocatori (non coprirsi la testa con il velo, non inginocchiarsi, non farsi il segno della croce), che rappresentano il sintomo della sua deriva e della sua «trasgressione definitiva», ha delle «allucinazioni uditive» che rivelano il dominio dell'inconscio nella sua ricostruzione memoriale a cui fa seguito l'ennesimo tentativo di razionalizzazione, mediante la forma monologo:[25]

sentii la voce del prete recitare, in luogo delle litanie, certe brutture idiote. Invece di: *Agnus*, per esempio, diceva: *ragno* (Ragno di Dio). E tutti quei vecchi e vecchie rispondevano: *Piscenere nobis*. Allora, sbigottito, chiusi gli occhi; e sùbito, nel minimo volume delle mie palpebre buie, balenò, per mia fortuna, un'amabile figurina variopinta, rosa, verde e giallo. Era il carrettino dei gelati.
Qua si spezza il filo che fino adesso mi ha portato a ripercorrere quella funzione vespertina del nostro sabato. E in proposito qua mi ritrovo a stupirmi, ancora una volta, senza fine, della bizzarra condotta della mia memoria, lungo il mio «lavoro» presente. Essa mi restituisce, infatti, da epoche trapassate – e già rifiutate – e sprovviste di documenti – e calate nell'oblio – gesti e movenze e particolari minimi, che allora, coi mezzi ridotti di quella mia età, io certo non fui capace di registrare, né tanto meno di spiegarmi, e forse neppure di cogliere coi sensi. Tutti essa li espone oggi alla mia conoscenza adulta, ormai vana e tardiva: allineati e lucidi con esattezza perversa; mentre invece lascia spesso isolati sul margine, lungo lo stesso percorso, i pochi ricordi coscienti che già me ne segnalavano i passaggi e le svolte, e che sempre, dal punto del loro scoccare, hanno marcato di certezza la mia testimonianza infida. (*A.,* p. 1380-1)

Spesso la dinamica allucinatoria si mescola a un altro tratto distintivo della percezione di Manuele, cioè la deformazione – o quello che Rebecca West ha definito

[22] C.F.E. Holzhey, *'The Love of a Hybrid': Memory and Fantasy in* Aracoeli, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance*, cit., p. 45.
[23] Secondo Freud infatti non solo «il sogno allucina, sostituisce cioè pensieri con allucinazioni» (p. 55), ma in esso coesistono «due forze psichiche, una delle quali plasma il desiderio espresso dal sogno, mentre l'altra esercita una censura su questo desiderio, provocando a forza una deformazione della sua espressione». S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 139.
[24] «L'intelligenza si dà per capire. E a me si è data, ma io non capisco niente. E non ho mai capito e non capirò mai niente». «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire». *A.,* p. 1428.
[25] Sulla centralità della forma monologo in *Aracoeli* (in particolare quello che Cohn definisce *memory monologue*) cfr. G. Scarfone, *Il pensiero monologico*, cit., pp. 101-131.

uno sguardo «anamorfico» –[26] che distorce i contorni della realtà contingente e dei ricordi e ne fa emergere la componente antilogica. Si pensi alla prima volta in cui il protagonista vede i genitali di una donna e alla descrizione carica di orrore e disgusto[27] che ne consegue; o alle sempre più cupe descrizioni del corpo di Aracoeli durante l'ultima fase della sua vita, quando è abitata dal demone della ninfomania e della follia,[28] che generano in Manuele visioni fantasmatiche orrorose:

> Mezza nuda nel suo ridicolo vestitino troppo stretto e corto, con un riso di pazza essa dimenava i grossi fianchi e il sedere, rigirando gli occhi bistrati come torbidi segnali. Alle sue mosse sconce, la corta vesticciola le risaliva lungo le cosce grasse e senili, fin quasi all'inguine, del quale io fuggivo la vista; mentre la sua bocca smaniava in un richiamo untuoso e plorante, di una intimità repulsiva ai miei sensi. (*A.,* p.1419)

L'ambivalenza percettiva, la logica simmetrica e lo sguardo allucinato del protagonista danno vita a un racconto strutturalmente fondato sull'ibridazione e che in essa trova il suo valore di verità. Come afferma Manuele in uno dei suoi tentativi di elaborazione di una legge generale a partire dalla propria condizione particolare: «E così, di sotto alle nostre vicende contate, s'interrano altre vicende cieche, escluse dalla somma, di qua dallo zero come i numeri negativi. E alla fine, la nostra esperienza totale risulta un ibrido, di cui ci appare solo il tronco esposto e mutilato, mentre la parte confitta ci scompare nella foiba. Quest'ibrido è il mio stesso corpo, è il tuo: sei tu, sono io» (*A.,* p. 1406). L'identità di Manuele si struttura proprio a partire da questa compresenza tra ricordo e sogno, tra dimensione razionale e dimensione inconscia, a cui tuttavia va aggiunta una terza componente, quella finzionale, altrettanto fondamentale. Sia la dimensione memoriale che quella onirica, oltre a contaminarsi vicendevolmente, infatti, non possono prescindere dalla finzione, che entra in campo a colmare le lacune della memoria e che rappresenta l'orizzonte ultimo dentro il quale Morante colloca il romanzo. Questa oscillazione tra sogno, ricordo e finzione era già stata resa esplicita nel *Diario 1938,* in cui l'autrice esplicita per la prima volta l'interconnessione tra questi elementi: «Che il segreto dell'arte sia qui? *Ricordare* come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di ricordare. Ché forse tutto l'inventare è ricordare».[29] In questo

[26] R. West, *Seeing and Telling: Anamorphosis, Relational Identity, and Other Perspectival Perplexities in* Aracoeli, in M. Gragnolati, S. Fortuna (a cura di), *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, Oxford, Legenda, 2009, p. 24.

[27] «Non avevo ancora mai veduto, esposto ai miei occhi così da vicino, un sesso di femmina; e questo, che oggi mi si svelava, mi apparve un oggetto di strage e di pena orrenda, simile a una bocca di animale macellato. Fra due lembi di povera carne floscia, nuda e grigiastra (così mi parve) mi si lasciò intravvedere appena una sorta di ferita sanguigna, dagli orli più scuri». *A.*, p. 1124.

[28] «La faccia, pur nel suo disegno immaturo, oggi appariva emaciata, giallastra come da una febbre di consunzione. […] E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio». *A.*, p. 1376.

[29] E. Morante, *Diario 1938,* cit., p. 20. Un punto di vista simile ritornerà in *Aracoeli* alla fine del processo-psicodramma che egli fa a sé stesso: «D. "Effettivamente, può sembrare a volte che le memorie siano prodotte dalla fantasia; mentre in realtà sempre la fantasia è prodotta dalle memorie". A. "Basta. Un'ultima domanda, prima di sospendere l'interrogatorio. Ritiene, in definitiva, il Soggetto, che le sue memorie siano ATTENDIBILI?" I. "Purtroppo, io non lo so"». *A.*, p. 1186.

testo, tuttavia, Morante concepisce il sogno, il ricordo e l'invenzione in senso consequenziale (l'arte è il ricordo di un sogno), mentre nel caso di *Aracoeli* queste tre istanze agiscono in parallelo e i loro confini sono molto più porosi e permeabili, tanto che gran parte dell'ambivalenza che struttura il romanzo è generata da questa sovrapposizione.
Se il sogno in *Aracoeli* rappresenta il luogo privilegiato di emersione delle pulsioni inconsce e di contaminazione di piani di realtà, assumendo una funzione gnoseologica centrale per il disvelamento delle contraddizioni e della crisi esistenziale che animano il protagonista, esso è costantemente posto in dialogo con il monologare di Manuele che rielabora la propria esperienza per trarne delle leggi generali capaci di spiegare razionalmente la sua condizione di crisi. L'alternanza di queste forme all'interno del romanzo rimanda alla compresenza delle due logiche dell'io: una che spinge verso la razionalizzazione dell'irrazionale; l'altra che, penetrando massicciamente nella coscienza, ne scombina l'ordine e rivela l'insufficienza della ragione nel saper cogliere il male esistenziale di Manuele, rendendo il romanzo «un abbagliante campo di tensioni, distruttive e ricompositive, destinate a restare, in parte, irrisolte».[30]

[30] E. Zinato, *Angeli perduti: i piaceri dell'Apocalisse in* Aracoeli, cit., p. 190.

XIII, giugno 2022 | ISSN 2039-7917

# saggi

## con interventi e rassegne

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Davide Pettinicchio

# Belli e Leopardi
## Costumi dei Romaneschi e degli Italiani

Il saggio prende in considerazione le analogie che intercorrono tra la rappresentazione della plebe romana nei sonetti di Belli e l'immagine dei propri connazionali offerta da Leopardi nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (e, prima ancora, nelle lettere stese a Roma nell'inverno 1822-1823). Gli Italiani di Leopardi, così come molti Romaneschi di Belli, gettano sul mondo uno sguardo "filosofico" e disincantato, senza che una soddisfacente elaborazione culturale collettiva riesca a offrire loro una trama di significati in cui trovare radicamento. Questa condizione perpetuamente straniata – che garantisce l'accesso a uno stato di superiore lucidità ma spinge, al contempo, verso una condotta cinica ed egoistica – è ricollegata da entrambi gli scrittori al predominio della vista, il meno appaesante dei sensi, nelle abitudini socioculturali dell'Italia dell'epoca. In questo senso Roma, con la sua doppia identità di capitale d'Antico Regime vocata all'esibizione spettacolare e, insieme, di metropoli moderna e "smisurata", diventa l'osservatorio privilegiato per una più ampia riflessione sociopolitica ed etico-morale, come già era accaduto in *Corinne* di Madame de Staël.

*This Essay investigates the similarities between the representation of the Roman populace in Belli's Sonnets and Leopardi's image of his fellow countrymen as written in the* Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani *(and, before that, in the letters composed in Rome in the winter of 1822-1823). Leopardi's Italians, as well as many of Belli's Romanesques, cast a disillusioned look on the world, yet no satisfying collective cultural elaboration is able to offer them a pattern of meaning in which to ground themselves. This perpetually estranged condition – which guarantees access to a state of superior clarity, while also pushing towards a cynical and selfish conduct – is associated by both writers to the predominance of the sight, the least appeasing of the senses, in Italy's socio-cultural habits at the time. In this sense, Rome, with its dual identity as both the capital of the Ancient Regime dedicated to spectacular exhibition and as a modern and "immeasurable" metropolis, becomes the privileged viewpoint for wider socio-political and ethico-moral considerations, much like in Madame de Staël's* Corinne.

Nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* Giacomo Leopardi offre una interpretazione sociopolitica e antropologica della contemporaneità occidentale in cui alcuni temi essenziali nella sua riflessione sono sviluppati in una direzione inconsueta. Forse mai come in questo tentativo saggistico – che sotto il profilo discorsivo si ricollega a una tradizione rinnovata nel primo Ottocento dai letterati del gruppo di Coppet – Leopardi si è dimostrato propenso a riconoscere apertamente le ragioni della modernità, e dei popoli settentrionali che della modernità sono alla guida,[1] distogliendo l'attenzione dal polo solitamente privilegiato nel suo

[1] Cfr. *Zibaldone* (d'ora in poi *Zib.*), pp. 932 e 1027 nella numerazione dell'autore, alla quale si farà riferimento. Si segue la lezione di Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico di Rolando Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2015.

pensiero, quello in cui si trovano associati civiltà antica e Meridione mediterraneo.[2] Per un orizzonte civile che ha patito, irreversibilmente, la «strage delle illusioni» antiche, lo scrittore è adesso propenso a rivalutare le più modeste mistificazioni della «società stretta», regolata dal «buon tuono», come argine possibile al progredire del vuoto di senso e dell'indifferenza. Il desiderio di essere stimati dai propri pari, vale a dire il fantasma dell'«onore» che regola la civiltà delle buone maniere europea, potrebbe essere il solo principio in grado di garantire quella «perpetua e piena dissimulazione della vanità delle cose, dissimulazione […] che inganna in qualche guisa il pensiero, e mantiene come che sia e per quanto è possibile l'illusione dell'esistenza».[3]

Gli Italiani presentano tratti diametralmente opposti a questo modello, con il loro scetticismo, la noncuranza nei confronti dell'opinione pubblica, un radicale egoismo che è la versione degenerata di quell'amor proprio che Leopardi pone alla radice di ogni virtù pubblica e privata.[4] Nel comporre il ritratto dei suoi compatrioti, lo scrittore mutua non pochi elementi da *Corinne*, il romanzo di Madame de Staël che, a partire perlomeno dal 1819, tanto concorse a strutturarne le riflessioni comparative sull'indole dei popoli.[5] Rispetto a *Corinne*, tuttavia, si potrebbero mettere in luce due differenze di rilievo. Prima di tutto, nel *Discorso* decade quella funzione latamente positiva che, nell'impianto narrativo del romanzo, l'indipendenza di giudizio degli italiani viene pur sempre a svolgere in maniera intermittente, opponendosi alla sudditanza rispetto alle convenzioni sociali dimostrata dal malinconico e pavido amante di *Corinne*: in ossequio ai formalismi, il britannico Lord Nelvil si farà, suo malgrado, carnefice della donna amata. In secondo luogo, nel *beau pays* ritratto da Madame de Staël la "meridionalità" ancora si accompagna a quei tratti di calore, vivacità e attitudine immaginativa che contraddistinguono un certo stereotipo sette-ottocentesco, diffuso su scala europea, dell'"italiano".[6] Nel saggio leopardiano, viceversa, l'indifferenza non ha connotazioni liberatorie o gioiose, ma è collegata a

[2] Sul «cronotopo del mezzodì» in Leopardi, da estendersi a un certo Oriente, vedi il recente studio di Gilberto Lonardi, *Il mappamondo di Giacomo. Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque*, Venezia, Marsilio, 2019, in partic. pp. 11-36.

[3] Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, edizione diretta e introdotta da Mario Andrea Rigoni, testo critico di Marco Dondero, commento di Giorgio Melchiori, Milano, BUR, 2006, pp. 60-61.

[4] «Un uomo senz'amor proprio, al contrario di quel che volgarmente si dice, è impossibile che sia giusto, onesto e virtuoso di carattere, d'inclinazioni, costumi e pensieri, se non d'azioni»; ivi, p. 68.

[5] Sui rapporti tra i due scrittori, e il ruolo di *Corinne* in particolare, cfr. soprattutto Sofia Ravasi, *Leopardi et Mme de Staël*, Milano, Tip. Sociale, 1910, in particolare le pp. 69 sgg.; Rolando Damiani, *All'ombra di Madame de Staël*, in Id., *L'impero della ragione*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 149-170; Marco Dondero, *Leopardi, il modello di* Corinne *e il* Discorso sugli italiani, «Studi e testi italiani», 25, 2010 (numero monografico *Corinne e l'Italia di Mme de Staël*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Novella Bellucci), pp. 241-255.

[6] Non a caso, il romanzo ebbe «un ruolo importante nella formazione del mito stendhaliano dell'Italia»; un mito in radicale contrasto con l'immagine proposta da Leopardi nella sua prosa, come ricorda Mario Andrea Rigoni in *Leopardi e i costumi degli Italiani*, introduzione a Leopardi, *Discorso*, cit., pp. 5-24, alle pp. 8, 22-23. Una versione più completa del contributo, la cui prima redazione è del 1993, si legge in Andrea Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, nuova edizione accresciuta e rivista, prefazione di Emil M. Cioran, nota di Raoul Bruni, Napoli, La scuola di Pitagora, 2020, pp. 241-262.

una radicale mancanza di tensione ideale, a un eccesso di lucidità che coinvolge, sinistramente, ogni ceto:

> Gl'Italiani dal tempo della rivoluzione in poi, sono, quanto alla morale, così filosofi, cioè ragionevoli e geometri, quanto i Francesi e quanto qualunque altra nazione, anzi il popolo, il che è degno di osservarsi, lo è forse più che non è quello d'altra nazione alcuna. Voglio dire che quanto alla cognizione del nudo vero circa i principii morali, quanto alle credenze che a questi appartengono, quanto all'abbandono delle credenze antiche, la nazione italiana presa insieme e paragonando classe a classe conforme e corrispondente tra lei e l'altre nazioni, è appresso a poco a livello con qualunque altra più civile e più istruita d'Europa o d'America.[7]

Con il loro disincanto, gli italiani sono quindi pienamente partecipi del processo di erosione dei significati avviato in età moderna e perfezionato con la filosofia dei lumi; tra un non più e un non ancora (le illusioni magnanime degli antichi, le deboli consolazioni dei moderni) si apre il territorio di una barbarie che è insieme arretratezza e avanguardia, e in questo paradosso apparente è forse possibile cogliere un riverbero di quella compresenza di inferiorità e superiorità nella quale Giulio Bollati vedeva un elemento topico del "discorso sull'italiano".[8]
Il *Discorso* è stato steso probabilmente nel 1824 e sottoposto a revisione tra il 1826 e il 1827.[9] Facendo un passo indietro, molti dei suoi assunti sono rintracciabili, lo si è spesso osservato,[10] nelle lettere e nei pensieri dello *Zibaldone* vergati da Leopardi durante e subito dopo il primo viaggio a Roma (inverno 1822-1823). Gli elementi per costruire una teoria articolata erano già stati messi a punto nell'isolamento di Recanati, sulla base di molte letture e di qualche esperienza personale. Nella capitale della cristianità, tuttavia, il primo vero e proprio incontro con i compatrioti investe l'emotività del viaggiatore con una violenza senza precedenti.
Sui due soggiorni nella città si è scritto molto;[11] qui interessa osservare, prima di tutto, che Roma deve presentare per Leopardi la più compiuta manifestazione del binomio arretratezza-avanguardia cui si è accennato, in virtù della sua doppia identità di capitale d'Antico Regime e, insieme, di «città grande», di metropoli moderna con tutte le caratteristiche che favoriscono la solitudine dell'individuo nella massa.
Prendendo le mosse da una fine lettura di Franco D'Intino, ma svolgendola in una direzione differente, si potrebbe aggiungere che questa doppiezza porta impressa un'impronta diabolica.[12] Effettivamente, se seguiamo il filo che conduce dai carteggi

[7] Leopardi, *Discorso*, cit., pp. 55-56.
[8] Giulio Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione* (1983), Einaudi, Torino, 2013, p. 42.
[9] Vedi la ricostruzione di Marco Dondero, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani»*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 13-36.
[10] Cfr. soprattutto ivi, pp. 37-50.
[11] Si vedano soprattutto *Leopardi e Roma*, Atti del convegno (Roma, 7-8-9 novembre 1988), a cura di Luigi Trenti e Fernanda Roscetti, Roma, Colombo, 1991, e *Leopardi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 10 settembre - 10 dicembre 1998), a cura di Novella Bellucci e Luigi Trenti, Milano, Electa, 1998.
[12] Cfr. Franco D'Intino, *Leopardi, Julien Sorel e il diavolo. Il gioco* sottile *dell'eroe faustiano nell'epoca della* restaurazione, in «Igitur», III, 2, luglio-dicembre 1991, pp. 23-47; Id., *Il monaco indiavolato. Lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo, Composizione, edizione, temi*, Atti del X Convegno

dell'inverno trascorso a Roma al *Discorso* (con frequenti mediazioni zibaldoniane), valori e comportamenti si presentano come degradati in una sorta di contraffazione mefistofelica, all'insegna dell'adagio *Simia Dei diabolus*: «i Romani, e forse nè anche gl'Italiani, non hanno costumi», ed è lecito parlare piuttosto di *usanze*;[13] la «conversazione di buon tuono» si ritrova solo nei salotti dei forestieri,[14] mentre agli italiani si addice piuttosto la *ciarla*, la chiacchiera rumorosa e vacua dei letterati romani e della famiglia Antici.[15] I rituali sociali, siano essi religiosi o laici, non sono realmente capaci di strutturare gli orizzonti di senso della comunità, ma si presentano ridotti a *spettacolo*, che preclude un'autentica partecipazione emotiva e favorisce piuttosto una ricezione passiva e distaccata (circostanza che nel *Discorso* sarà poi collegata, sempre nella scia di *Corinne*, alla mancanza di un'opinione pubblica italiana).[16] In un contesto del genere, persino le vestigia di un'antichità conformi a quelle che accendevano di trasporto il poeta delle canzoni "patriottiche" lasciano Leopardi insensibile, alimentandone piuttosto il senso di estraneità rispetto alla loro dismisura monumentale.[17] A Roma tutto cospira, dunque, a sancire il predominio freddo dell'occhio,[18] il meno appaesante dei sensi, che impedisce un reale commercio tra il soggetto che osserva e l'ambiente: «La facoltà sensitiva degli uomini, in questi luoghi, si limita al solo vedere. Questa è l'unica sensazione degl'individui, che non si riflette in verun modo nell'interno»;[19] «Tutta la giornata si consuma in girare e vedere».[20] L'eccesso percettivo si traduce in anestesia, in impossibilità di sentire;[21] di qui il distacco freddo, la perenne condizione di straniamento (o, per dirla in altri termini, di alienazione)[22] che contraddistingue un intero universo sociale che non crede in quanto afferma o esperisce.

Giuseppe Gioachino Belli non poteva conoscere il *Discorso*, né gli scritti leopardiani privati – lettere e *Zibaldone* – dove questa serie di riflessioni è proposta senza il filtro

internazionale di studi leopardiani (Recanati – Porto Recanati 14-19 settembre 1998), 2 voll., Firenze, Olschki, 2001, vol. II, pp. 467-512, alle pp. 504 sgg.

[13] A Carlo Leopardi, 18 gennaio 1823; Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 630.

[14] A Paolina Leopardi, 30 dicembre 1822; ivi, p. 605.

[15] Cfr. le lettere a Carlo datate 25 novembre 1822, 22 gennaio e 4 aprile 1823, e quella diretta al padre Monaldo l'8 dicembre 1822 (ivi, pp. 565, 584, 633, 689). Sull'opposizione tra *conversazione* e *chiacchiera* si veda anche *Zib*. 4031-4032 (15 febbraio 1824).

[16] Cfr. Ezio Raimondi, *Un poeta e la società*, in Id., *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 30-66, alle pp. 54-55.

[17] Cfr. Novella Bellucci, *Roma prima del viaggio*, in *Leopardi e Roma*, cit., pp. 167-187, a p. 173, con riferimento a Claudio Colaiacomo, *Sulla letterarizzazione delle rovine in Leopardi*, in *Poesia e poetica delle rovine a Roma*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987, pp. 131-156, a p. 136.

[18] Cfr. Lucio Felici, *Lettere da Roma (1822-1823)*, in Id., *La luna nel cortile*. *Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 111-140, alle pp. 134-138.

[19] A Carlo Leopardi, 6 dicembre 1822; Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 579.

[20] A Ettore Leopardi, 14 dicembre 1822; ivi, p. 591.

[21] Cfr. Anna Dolfi, *La soggettività tradita e il paradosso dell'oggetto assente*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 107-122, in partic. pp. 107-111.

[22] Cfr. Novella Bellucci, *Gli Italiani di Leopardi*, introduzione a Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Roma, Delotti, 1988, pp. VII-XLVI, a p. XXV.

del codice lirico o delle invenzioni mitografiche delle *Operette morali*. Ancora oggi, d'altro canto, si hanno più dubbi che certezze intorno alla misura in cui egli conobbe Leopardi e la sua opera; sappiamo che lesse e schedò i *Canti* nell'edizione fiorentina del '31, ma i dati a disposizione sembrerebbero testimoniare una ricezione in linea con gli interessi e i limiti dei letterati pontifici dell'epoca.[23] I due scrittori sono separati per appartenenza di ceto, poetica, persuasioni in materia di religione; eppure la Roma dei sonetti romaneschi presenta non poche affinità con quella leopardiana. Chi fosse interessato a costruire un'antologia di sovrapposizioni tematiche avrebbe buon gioco nel rintracciare una ricca serie di poesie in dialetto per accompagnare le affermazioni di Giacomo sull'indegnità dei cardinali, la vacuità dei letterati, «l'eccessiva frivolezza e dissipatezza» delle donne romane («queste bestie femminine»).[24] La Roma belliana è, per antonomasia, una *Babbilonia* diabolica e corrotta, nella quale «il più cinico de' popolacci» (mi servo qui ancora delle parole di Leopardi)[25] è specchio di un ceto dirigente e di una élite intellettuale altrettanto viziosi, secondo quella corrispondenza tra dominanti e dominati che nel *Discorso* leopardiano giungeva, forse, direttamente da *Corinne*.[26] Non abbiamo la certezza che Belli conoscesse il romanzo francese, al quale i sonetti potrebbero essere accostati, oltre che per alcune importanti convergenze tematiche, anche per i passi dell'introduzione – gli unici, o quasi, in tutta la sua opera – nei quali si accenna una riflessione sulle costrizioni della civiltà a partire dal confronto tra le fattezze del «volgo» e quelle degli «individui di ordini superiori»:

> Che se fra i cittadini, subordinati a positive discipline, non risulta una completa uniformità di fisionomie, ciò dipende da differenze essenzialmente organiche e fondamentali, e dal non aver mai la natura formato due oggetti di matematica identità. Vero però sempre mi par rimanere che la educazione che accompagna la parte dell'incivilimento, fa ogni sforzo per ridurre gli uomini alla uniformità; e se non vi riesce quanto vorrebbe, è forse questo uno de' beneficii della creazione.[27]

Ed ecco Madame de Staël:

> L'art de la civilisation tend sans cesse à rendre tous les hommes semblables en apparence et presque en réalité […]: les hommes ne se ressemblent entre eux que par l'affectation ou le calcul; mais tout ce qui est naturel est varié.[28]

---

[23] Cfr. Davide Pettinicchio, *«Neri, sovvienti ancor…». Percorsi leopardiani negli scritti di Giuseppe Gioachino Belli*, «Leopardiana», 1, 2022, pp. 49-71.
[24] A Carlo Leopardi, 6 dicembre 1822, in Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 580. La possibilità di instaurare correlazioni tra le immagini di Roma proposte dai due autori, avanzata da Eurialo De Michelis, *Approcci al Belli*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1969, p. 72 e nota, è scoraggiata da Pino Fasano, *Belli, Roma, Leopardi*, in *Leopardi e Roma*, cit., pp. 283-313, che pure non rinuncia a offrire molti parallelismi: cfr. pp. 303-306. Si veda anche Marcello Teodonio, *Non so se il riso o la pietà prevale. Giuseppe Gioachino Belli – Giacomo Leopardi*, in *Per i 150 anni dalla morte di Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863)*, Atti dei convegni di studio (Macerata, 30 maggio 2013; Morrovalle, 13 ottobre 2013), Ancona, Consiglio regionale delle Marche, 2015, pp. 73-130, alle pp. 80-106.
[25] Leopardi, *Discorso*, cit., p. 66.
[26] Dondero, *Leopardi, il modello di* Corinne *e il* Discorso sugli Italiani, cit., p. 249.
[27] Giuseppe Gioachino Belli, *Introduzione*, in Id., *I Sonetti*, a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici ed Edoardo Ripari, 4 voll., Torino, Einaudi, 2018, vol. 1, pp. 7-22, alle pp. 8-9 (edizione da cui si citerà).
[28] Ci si rifà qui all'edizione consultata da Leopardi: *Corinne ou l'Italie*, 3 tt., Paris, Nicolle, 1812, t. 1, p. 29.

La nature, qui n'a pas voulu que deux feuilles se ressemblassent, a mis encore plus de diversité dans les ames [*sic*], et l'imitation est une espèce de mort, puisqu'elle dépouille chacun de son existence naturelle.[29]

Ma considerazioni del genere, che attirarono anche l'attenzione di Leopardi,[30] ci conducono verso una diversa anima della raccolta romanesca, quella che tende a sfruttare l'attraente vitalismo popolare per finalità regressive in orizzonti antropologici maggiormente a contatto con l'«existence naturelle»: sono casi nei quali il plebeo si pone in opposizione rispetto all'uomo di potere e di cultura e, dunque, in base al discorso che stiamo sviluppando, rispetto anche al lucido Italiano trans-cetuale di Leopardi.[31]
Riprendiamo piuttosto i confronti con il *Discorso*: non è difficile riconoscere nei «popolani» ritratti nell'introduzione belliana, tendenti «per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso, ai risoluti modi di un genio manesco»,[32] quella predisposizione alla «*raillerie*» e al «*persifflage*» [*sic*] che per Leopardi «occupano e formano tutto quel poco di vera conversazione che v'ha in Italia» (e si legga anche il seguito: «in Italia la principale e la più necessaria dote di chi vuol conversare, è il mostrare colle parole e coi modi ogni sorta di disprezzo verso altrui, l'offendere quanto più si possa il loro amor proprio, il lasciarli più che sia possibile mal soddisfatti di se stessi e per conseguenza di voi»).[33] Molte poesie romanesche, specie nei primi tempi, sciorinano una sfilza di insulti iperbolici, frasi minacciose, *boutades* che non obbediscono alle regole della conversazione di spirito, ma si pongono piuttosto all'insegna dell'adagio che intitola il son. 239, *È mejjio perde un bon'amico che una bbona risposta* (17 novembre 1831). L'aggressività verbale si accompagna a una morale spregiudicata ed egoistica, talvolta illustrata senza reticenze da "educatori" disincantati e pragmatici (son. 235, *Accusì và er monno*):

Quanto sei bbono a stattene a ppijjà
Perchè er Monno vô ccurre pe l'ingiù:

[29] Ivi, p. 297.
[30] Cfr. *Zib*. 322, in relazione alla maggiore irregolarità del greco e dell'italiano rispetto al latino e al francese: «Così la natura è sempre varia, e l'arte sempre uniforme, o se non altro sommamente inferiore alla natura in varietà», con il Pensiero XCVII, in merito alle «qualità» e ai «modi» «strani, bizzarri, assurdi» propri di ogni singolo essere umano: «Tanto la natura è varia: e tanto è impossibile alla civiltà, la quale tende ad uniformare gli uomini, di vincere in somma la natura» (Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Emilio Russo, Milano, Mondadori, 2022, pp. 253-255; si veda il commento per la segnalazione di altri parallelismi interni all'opera leopardiana).
[31] In questa prospettiva, è merito dei curatori dell'ultima edizione dei *Sonetti* aver sottolineato che «nella resa poetica» accade talvolta a Belli «quel che è stato notato nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi di Leopardi*, dove il proposito di smontare e condannare razionalmente le false credenze dei popoli antichi cede al fascino di quelle ingegnose fantasie mitologiche»; Lucio Felici in Belli, *I Sonetti*, cit., vol. 3, p. 2611 (commento al son. 1172, *Li nuvoli*; cfr. il commento al son. 1422). Il paragone con il *Saggio* è stato precocemente suggerito da Luigi Morandi: cfr. l'introduzione ai *Sonetti satirici in dialetto romanesco, attribuiti a Giuseppe Gioachino Belli* […], San Severino Marche, Tip. Soc. Editrice C. Corradetti, 1869, pp. 5-55, p. 37 nota.
[32] Belli, *Introduzione*, cit., p. 15.
[33] Leopardi, *Discorso*, cit., pp. 66, 67. Cfr. Edoardo Ripari, *L'accetta e il fuoco. Cultura storiografica, politica e poesia in Giuseppe Gioachino Belli*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 133-134.

Che tte ne frega a ttè? llassel'annà:
Tanto che speri? aritirallo sù?

Che tte preme la ggente che vvierà,
Quanno a bbon conto sei crepato tu?
Oh ttira, fijjo mio, tira a ccampà,
e a ste cazzate nun penzacce ppiù.

Ma ppiù de Ggesucristo che ssudò
'Na camiscia de sangue pe vvedè
De sarvà ttutti; eppoi che ne cacciò?

Pe cchì vvô vvive l'anni de Novè
Ciò un zegrèto sicuro, e tte lo dò:
Lo ssciroppetto der dottor Me ne…[34]

È la medesima norma di condotta che Leopardi aveva polemicamente esposto, prima ancora dell'esperienza romana, in alcune prosette satiriche incompiute databili al triennio 1820-1822; in una di esse, le ragioni della pedagogia di Machiavello si imponevano facilmente su quella di Senofonte: «Domando io: è vero o non è vero che la virtù è il patrimonio dei coglioni: […] È vero o non è vero che per vivere, per non esser la vittima di tutti, e calpestato e deriso e soverchiato sempre da tutti (anche col più grande ingegno e valore e coraggio e coltura, e capacità naturale o acquisita di superar gli altri), è assolutissimamente necessario d'esser birbo[?]».[35]
Non pochi pedagoghi romaneschi si troverebbero d'accordo, a partire dai genitori alle prese con l'istruzione di un figlio e di una figlia in due celebri sonetti stesi ancor prima dell'introduzione, il 14 settembre 1830 (sonn. 56, *L'aducazzione*, e 61, *Li Conzijji de Mamma*). E Belli, come Leopardi, è persuaso dell'inconciliabilità tra la morale del Mondo e l'etica del Galantuomo, protagonisti di un altro abbozzo leopardiano grosso modo coevo al precedente; dove anzi il primo fa di tutto per distogliere l'interlocutore dalla via della virtù, agendo con «paterna affettuosità»[36] («Figlio mio, per condursi bene ci vuole un poco d'arte»), un po' come il locutore del sonetto sopra citato («Oh ttira, fijjo mio, tira a ccampà»). L'idea – enunciata a chiare lettere nella "prosetta" – che il favore della fortuna si ottenga piuttosto con la bellezza, la ricchezza, o al limite la nobiltà è a più riprese ribadita, secondo una gerarchia variabile, sia dai moltissimi plebei-Mondo sia dai meno numerosi plebei-Galantuomini che affollano il "Commedione" romano. Sempre nella schiera dei primi siamo portati ad annoverare il parlante che spiega questa verità fondamentale nel son. 1338, *La bbellezza*:

Che ggran dono de Ddio ch'è la bbellezza!

[34] L'espressione è così glossata dall'autore: «Me ne buggero: non me ne incarico».
[35] *Novella Senofonte e Niccolò Machiavello*, appendice V (frammento *c*) a Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Ottavio Besomi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 485-490, a p. 487.
[36] Alberto Frattini, *Leopardi «virtuoso» pentito. Dialogo Galantuomo e Mondo*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, cit., pp. 579-592, a p. 584.

Sopra de li quadrini hai da tenella:
Pe vvia che la ricchezza nun dà cquella,
E cco cquella s'acquista la ricchezza.

Una cchiesa, una vacca, una zitella,
Si è bbrutta nun ze guarda e sse disprezza:
E Ddio stesso, ch'è un pozzo de saviezza,
La Madre che ppijjò la vorze bbella.

La bbellezza nun trova porte chiuse:
Tutti je fanno l'occhi dorci; e ttutti
Vedeno er torto in lei doppo le scuse.

Guardàmo li gattini, amico caro.
Li ppiù bbelli s'alleveno: e li bbrutti?
E li poveri bbrutti ar monnezzaro.

Primato dell'esteriorità – di ciò che si trova *fuori* – dunque, in almeno due sensi: primato dell'apparire sull'essere, senz'altro, ma anche primato del mondo per ciò che è realmente rispetto al mondo come lo si vorrebbe. Anche nella raccolta belliana, esso sembrerebbe ricollegarsi a una dinamica del consumo culturale straniato, favorita dall'esuberanza decorativa barocca della Roma monumentale e dalle sue fastose, ininterrotte cerimonie collettive, sacre e profane («Pijja inzomma er libbretto der lunario, / E vvedi l'anno scompartito a pprova / Tra Ppurcinella e Iddio senza divario»; Son. 521, *Er primo descemmre*, vv. 12-14). Fondandosi tanto sulle sue esperienze personali che su quanto aveva letto in Madame de Staël, Leopardi aveva scritto che gli Italiani prediligono «i piaceri degli spettacoli e gli altri diletti de' sensi a quelli più particolarmente propri dello spirito, e che gli spinge all'assoluto divertimento scompagnato da ogni fatica dell'animo e alla negligenza e pigrizia».[37] In Belli l'attitudine all'esibizione di questa attardata isola di Antico Regime – da intendersi anche, in senso foucaultiano, come attitudine all'esibizione del potere – ha qualcosa in comune con l'industria dell'intrattenimento nella società dell'immagine contemporanea: le omelie sono uno *show* di cui interessano le capacità performative del predicatore (son. 2099, *Er predicatore de chiasso*),[38] si prende posto a messa come a teatro (son. 1829, *Le donne a mmessa*), le esecuzioni capitali sono quanto di più godibile possa offrire la città in termini di svago e gestione del tempo libero (son. 1638, *Er dilettante de Ponte*). Lo stesso può dirsi dei funerali. In *Er mortorio de Leone duodescimosiconno* (son. 278), il tono sinceramente commosso e intenerito dell'apertura non impedisce l'insinuarsi di un più ambiguo compiacimento estetizzante che sposta il focus dell'attenzione dal significato spirituale della cerimonia al "significante", la faccia esterna del complesso dei segni culturali che costituiscono il rito:

[37] Leopardi, *Discorso*, cit., p. 56.
[38] Si ricordi perlomeno la lettera di Giacomo a Paolina del 3 dicembre 1822, in Leopardi, *Epistolario*, cit., pp. 575-577, a p. 576: «Questa mattina (per dirvene una sola) ho sentito discorrere gravemente e lungamente sopra la buona voce di un Prelato che cantò messa avanti ieri, e sopra la dignità del suo portamento nel fare questa funzione».

Jerzera er Papa morto c'è ppassato
Propi'avanti, ar cantone de Pasquino.
Tritticanno la testa sur cuscino
Pareva un angeletto appennicato.

Vienivano le tromme cor zordino,
Poi li tammurri a tammurro scordato:
Poi le mule cor letto a bbardacchino
E le chiave e 'r trerregno der papato.

Preti, frati, cannoni de strapazzo,
Palafreggneri co le torce accese,
Eppoi ste guardie nobbile der cazzo.

Cominciorno a intoccà tutte le cchiese
Appena uscito er Morto da palazzo.
Che gran belle funzione a sto paese![39]

Si può ricordare che quando Leopardi aveva preso parte, il 31 gennaio 1823, alle esequie romane di Canova, aveva liquidato con parole di spregio il clamore suscitato da quel grande *happening* («Domani abbiamo i famosi funerali di Canova a' SS. Apostoli, e l'ingresso a questa funzione è molto ricercato, come sono qui tutte le minchionerie»).[40] Ebbene, alla cerimonia era presente anche Belli che, lieto di annoverarsi tra i partecipanti della più scelta élite cittadina, ne aveva scritto a un amico indugiando sul fastoso apparato e sulla risonanza mondana dell'evento («Musica, decorazioni, oggetti d'arte, milizia, illuminaz‹ion›e, orazione funebre, consessi di ogni facoltà scientifica, letteraria, ed artistica, ordine, decenza, tutto sublime»).[41] Diversi anni dopo, il più maturo poeta nel pieno dell'ispirazione romanesca avrebbe colto con acutezza le implicazioni dissacranti di un genere di celebrazioni che, lungi dal nutrire lo spirito, provoca un effetto di desensibilizzazione. Nel 1835, in occasione del disseppellimento della salma di Raffaello al Pantheon – un evento cui l'Accademia dei Virtuosi, promotrice dell'iniziativa, volle dare risonanza internazionale[42] – espresse la sua irritazione in una lettera alla moglie[43] e in un sonetto romanesco nel quale intimava ruvidamente di lasciare in pace i morti: «Trovi uno schertro in de la terra smossa? / Ebbè, ssenza de fà ttanti misteri, / Aribbuttelo drento in de la fossa» (son. 1012, *Er corpo aritrovato*, vv. 12-14).
Proseguendo all'interno dello stesso filone tematico, si può poi chiamare in causa il son. 1293, *Li morti scuperti*, scritto nel 1834 in aperto favore dei processi di

[39] Sulla commistione tipicamente romana tra funzione religiosa e spettacolo, esemplificata in massimo grado dalle cerimonie funerarie, cfr. Dondero, *Leopardi e gli Italiani*, cit., pp. 47-50 (dove è menzionato anche *Er mortorio de Leone duodescimosiconno*).
[40] A Monaldo Leopardi, 30 gennaio 1823; Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 641.
[41] A Domenico Rutili, 1° febbraio 1823; Giuseppe Gioachino Belli, *Epistolario (1814-1837)*, a cura di Davide Pettinicchio, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 136. Cfr. Pettinicchio, *«Neri, sovvienti ancor…»*, cit., pp. 51-53.
[42] A Maria Conti, 24 settembre 1833; Belli, *Epistolario (1814-1837)*, cit., p. 661.
[43] Cfr. Anna Lisa Genovese, *La tomba del divino Raffaello*, Roma, Gangemi, 2015.

modernizzazione che, anche nello Stato pontificio, stavano faticosamente prendendo piede in ambito funerario:

Hôh bbe' vvolevo dì che li Curati
Fussino de scervelli accusì storti
Da permette l'usanza che li morti
D'or' impoi se portassino incassati.

Ggià un cristiano è vvergoggna che sse porti
Da quelli facchinacci sfrittellati:
Eppoi li spojji se sò ssempre usati
Pe rregalìa da dà a li bbeccamorti.

Piano: e cquanno c'un morto è in de la cassa,
Com'ha er vivo l'esempio che sse more?
Chi lo pò indovinà cquello che ppassa?

Disce: questo è un parlà dda mozzorecchio.
Sarà; mma ar meno t'arifiati er core
De vede er morto s'è ggiovene o vvecchio.

A commento del quarto verso, l'autore scrisse una nota impegnativa ed eloquente:

Un giusto principio di decenza e di sanità aveva per alcun tempo persuasa al Governo l'introduzione dell'uso di mandare alla chiesa i cadaveri incassati. A questo scopo suoleva esso pagare il prezzo della cassa ai poveri. Ma posteriori viste di risparmio, ritirando queste misere largizioni, hanno fatto revocare un divieto troppo pei preti in armonia coi moderni perfezionamenti sociali. E altronde, dove il seppellire i cadaveri fuori della città e in cemeteri è creduto empietà, si può bene mostrare scoperti agli occhi degli uomini questi oggetti funesti e mortificanti.

È un brano da cui, senza mascheramenti, trapela tutto lo scetticismo nei confronti delle presunte finalità educative («Com'ha er vivo l'esempio che sse more?») di una esposizione che, invece di rendere sostenibile il reale avvolgendolo in una rete di significati, mette a diretto contatto con la sua nuda e scandalosa essenza: i corpi morti sono abbandonati al grado zero di «oggetti funesti e mortificanti», di relitti organici in grado di operare una sorta di sinistro contagio sul mondo dei vivi. Siamo, di nuovo, all'ambivalenza sopra osservata, che è possibile riformulare parzialmente: il primato dell'esteriorità come rappresentazione (la cerimonia falsamente edificante) finisce per identificarsi con il primato dell'esteriorità come reale in sé (il corpo esposto), senza il diaframma protettivo di alcuna sovrastruttura retorica.
I romaneschi sono, quindi, in genere incapaci di decodificare il contenuto comunicativo dei messaggi prodotti dall'universo culturale in cui sono immersi; il loro rimanere sull'epidermide può generare, tuttavia, una forma di superiore saggezza. Lo sguardo distaccato di una plebe non adeguatamente culturalizzata acquista allora una coloritura "filosofica", in accordo con un celebre pensiero leopardiano del 21 maggio 1823 (*Zib*. 2710):

La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio. Quindi è che i più semplici più sanno: che la semplicità, come dice un filosofo tedesco, (Wieland) è sottilissima, come i fanciulli e i selvaggi più vergini vincono di sapienza le persone più addottrinate […].

È pertanto frequente, nei sonetti, che si possa instaurare un'alleanza tra la sapienza del plebeo non avvinto alle retoriche elaborate dall'ufficialità pontificia e lo spirito corrosivo dello scrittore nutrito di letture illuministiche, in una compromissione che raggiunge livelli piuttosto elevati di ambiguità. In alcune poesie il locutore si colloca in un "cantoncino", in posizione ravvicinata ma separata rispetto alla scena, da lui sottoposta all'«osservazione attenta e indagatrice di una spia»;[44] in atteggiamento di *voyeur*, egli fa giustizia delle mistificazioni edificanti per portare allo scoperto le crude dinamiche di potere e le bassezze che informano i rapporti tra ceti e individui (son. 519, *La viggijja de Natale*).[45] Altre volte, con l'acuminato bisturi dell'analisi sottrae al rito le sue impalcature di senso, riducendolo a una performance gestuale vagamente oscena, se non addirittura pornografica (son. 1831, *La pantomìna cristiana*):

Quanno er popolo fa la cummuggnone
Er curioso è lo stà in un cantoncino
Esaminanno oggnuno da viscino
Come asterna la propia divozzione.

Questo opre bbocca e cquello fa er bocchino,
Chi sse scazzotta e cchi spreme er limone,
Uno arza la capoccia ar corniscione
E un antro s'inciammella e ffa un inchino.

E cchi spalanca tutt'e ddua le bbraccia:
Chi ffa ttanti d'occhiacci e cchi li serra:
Chi aggriccia er naso e cchi svorta la faccia.

Ggiaculatorie forte e ssotto-vosce,
Basci a la bbalaustra e bbasc'in terra,
Succhi de fiato e sseggni de la crosce.

Il dileggio della celebrazione dell'eucarestia si incontra piuttosto di frequente nella letteratura libertina e deistica sei-settecentesca; Belli poteva avere in mente, in primis, Montesquieu e Voltaire, dai quali proviene l'idea di usare il "selvaggio" per far emergere le assurdità insite nei costumi e nelle credenze propri del sistema culturale

[44] Massimiliano Mancini, *La fede a teatro: la* Pantomina cristiana, in Id., *«Come un zan Giobbe immezzo ar monnezzaro». Sondaggi belliani*, Roma, Aracne, 2006, pp. 75-85, a p. 77.
[45] Si veda anche, per l'insistenza sulla vista, il son. 1237, *La nasscita de Roma*. Inserirei in questo filone, anche se prevalentemente concentrati sull'udito, i sonn. 1395, *Li comprimenti*, e 1479, *Le dimanne a ttesta per aria*.

al quale appartengono autore e lettore.[46] Si noti però come, rispetto a questa tradizione, l'oggetto della critica non è tanto il dogma della transustanziazione (pure preso di mira in qualche altro sonetto),[47] ma proprio l'eccesso coreografico. Per comprendere poesie come *La pantomìna cristiana* occorre insomma tenere conto delle coloriture "settentrionali" di un temperamento e di una sensibilità religiosa con accenti rintracciabili, piuttosto che nel cattolicesimo, nel giansenismo o nelle fedi riformate. In Belli, che pure rimase sempre fedele alla Chiesa cristiana di Roma, è costante l'anelito a un rapporto intimo con il sacro, secondo un aforisma presente nella messe dei suoi appunti: «La religione altro non è *che un affar di cuor tra l'uomo e Dio* (Beniamino Constant)».[48] È a questa medesima sensibilità – prima che a una visione politica in senso stretto – che è opportuno ricollegare la polemica nei confronti dell'oscurantismo papalino portata avanti clandestinamente negli anni dei sonetti, teoricamente sorretta da un'attenta opera di documentazione in campo storiografico che non escluse fonti di orientamento più o meno apertamente anticattolico, come le opere di Sismondi (termine di riferimento implicito, ancorché taciuto e prevalentemente negativo, anche per il Leopardi del *Discorso*).[49]
Ma, senza allontanarci da questo *côté* svizzero per nascita (Constant, Sismondi) o elezione (Madame De Staël), ritorniamo a *Corinne*. Nel capitolo dedicato alle cerimonie della settimana santa si osserva che la devozione si è trasformata in «une sorte d'exercice machinal pour la plupart de ceux qui s'en mêlent», e che ciò comporta un grave rischio:

Un culte éclatant et majestueux dans les formes extérieures est certainement très-propre à remplir l'ame [*sic*] des sentiments les plus élevés; mais il faut prendre garde que les cérémonies ne dégénèrent en un spectacle,

[46] Belli trascrisse ampi stralci delle *Lettres Persanes* di Montesquieu nel proprio "zibaldone" (vedi Stefania Luttazi, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Roma, Aracne, 2014, pp. 163-164), attingendo all'edizione licenziata a Parigi, presso Fournier, nel 1801; la frecciata alla cerimonia eucaristica si legge ivi, p. 60, in un passo non riportato sullo scartafaccio belliano. Dal *Dictionnaire philosophique* di Voltaire, sul quale poteva leggere la voce *Eucaristie*, lo scrittore si fece copiare parte della voce *Foi* (Luttazi, *Lo Zibaldone*, cit., p. 223). Sempre nello "zibaldone" sono presenti ampie tracce dei *contes philosophiques* di Voltaire, nei quali, sulla falsariga del romanzo di Montesquieu, ci si rivolge a un protagonista "esotico" per assumere un punto di vista esterno alla civiltà europea (si pensi in particolare alle *Lettres de Amabed* e a *L'ingénu*: ivi, p. 161).
[47] Cfr. soprattutto i sonn. 304, 727, 974, 979.
[48] Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di Giovanni Orioli, Torino, Einaudi, 1962, p. 569.
[49] Belli menziona Sismondi all'interno di un canone di «storie straniere» sull'Italia in una lettera a Vincenza Roberti del 14 dicembre 1833; *Epistolario (1814-1837)*, cit., pp. 701-702, a p. 703. Sul suo "zibaldone" troviamo citazioni di seconda mano e qualche riferimento alla «Revue encyclopédique» – di cui Sismondi era uno dei principali redattori – del 1828: si consultino gli indici di Luttazi, *Lo Zibaldone*, cit. Altre utili indicazioni sono presenti in Muzio Mazzocchi Alemanni, *La biblioteca francese del Belli* (1991), in Id., *Saggi belliani*, Roma, Colombo, 2000, pp. 165-176, alle pp. 170 sgg. Sull'opposizione di Leopardi ad alcuni degli assunti storiografici di Sismondi in merito all'Italia si veda il commento di Melchiori al *Discorso*, cit., pp. 113-114 nota 79 e pp. 127-128 nota 122, che richiama Piero Treves, *Leopardi e la storia d'Italia sino al sec. XVIII*, in *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*, Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 9-11 settembre 1984), Firenze, Olschki, 1989, pp. 49-68, alle pp. 55-56: Treves ricorda l'«assoluto silenzio» leopardiano sull'*Histoire des Républiques italiennes* e la sua familiarità con il *De la littérature du Midi de l'Europe*. Ai nostri fini è di un certo interesse Martine de Rougemount, *Théâtre et théâtralité de l'Italie vus par le Groupe de Coppet*, in *Il gruppo di Coppet e l'Italia*, Atti del Colloquio internazionale (Pescia, 24-27 settembre 1986), a cura di Mario Matucci, Pisa, Pacini, 1988, pp. 127-137, per le conformità tra Sismondi e De Staël in merito alla "superficialità" degli Italiani.

où l'on joue son rôle l'un vis-à-vis de l'autre, où l'on apprend ce qu'il faut faire, à quel moment il faut le faire, quand on doit prier, finir de prier, se mettre à genoux, se relever; la régularité des cérémonies d'une cour introduite dans un temple gêne le libre élan du cœur, qui donne seul à l'homme l'espérance de se rapprocher de la divinité.[50]

Queste considerazioni sono attenuate nel proseguimento del brano, laddove si osserva che la teatralizzazione e la meccanizzazione non sembrano danneggiare più di tanto la spiritualità degli *Italiens*.[51] Leopardi, come si è visto, tendeva ad accentuare i tratti negativi delle intuizioni rintracciate nel romanzo e non poteva essere altrettanto possibilista, proponendo, indistintamente per ogni classe, una diagnosi di "filosofica" «cognizione della vanità d'ogni cosa». Nel Belli romanesco – dove è costante, a tratti ossessiva, la condanna di una religiosità fatta di esercizi macchinali – questo processo di disincanto non è ancora giunto a piena maturazione, perlomeno nelle classi subalterne; i *philosophes* restano comunque in minoranza all'interno della plebe di Roma, materia demopsicologica «non pia talvolta, sebbene devota e superstiziosa».[52] Lo stadio più diffuso è appunto quello della *superstizione*, a ben pensarci solo una diversa forma di materialismo, giacché essa comporta lo spostamento integrale del significato del rito sulla sua superficie, ciò che si è prima definito "significante". E presume, a un massimo livello, una divergenza tra parola (o meglio, parola-gesto devozionale) e azione (condotta etica); un argomento caro alla pubblicistica protestante avversa alla famigerata doppia morale cattolica, che rimanda anche alla divaricazione tra parole e opere connaturata alla modernità nella diagnosi leopardiana («Quello che si dice comunemente, che la vita è una rappresentazione scenica, si verifica soprattutto in questo, che il mondo parla costantissimamente in una maniera, ed opera costantissimamente in un'altra»).[53] Belli, in linea con *Corinne*, non esclude che gli Italiani-Romaneschi possano sostenere la contraddizione in una paradossale buona fede; si consideri per esempio il sonetto più noto che tratta della settimana santa, il cui spunto ideativo più felice è nella costruzione gestuale della scena. Il giorno di *Giuveddì ssanto*, udendo le cannonate a salve che da Castel Sant'Angelo annunciano la benedizione papale, un'amante chiede al suo uomo di interrompere il coito e di inginocchiarsi (son. 932):

Fa… che ggusto!… spi… zzitto! ecco er cannone!
Abbasta, abbasta, sù, ccaccia l'uscello.
Nu lo senti ch'edè? Spara Castello:
Seggno ch'er Papa sta ssopra er loggione.

Mettèmesce un'e ll'antro in ginocchione:
Per oggi contentàmesce, fratello.
Un po ar corpo e un po all'anima: bberbello:

[50] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, cit., t. 2, pp. 127, 128-129.
[51] Il capitolo successivo di *Corinne* verte poi sulla trascinante esecuzione del *Miserere* a San Pietro; se ne ricordò Carlo Leopardi in una lettera al fratello del 27 marzo 1823 (cfr. Leopardi, *Epistolario*, cit., pp. 681-684, a p. 684).
[52] Belli, *Introduzione*, cit., p. 11.
[53] Pensiero XXIII; Leopardi, *Pensieri*, cit., p, 70.

Pijjamo adesso la bbonidizzione.

Quanno ch'er Zanto-padre arza la mano,
Pôi in articolo-morte fà li conti
A ggruggn'a ggruggno coll'inferno sano:

E nnun guasta che nnoi semo a li Monti,
E 'r Papa sta a Ssan Pietr'in Vaticano:
Oggi er croscione suo passa li ponti.

Al netto del chiaro intento satirico, questa forma del vivere candidamente ipocrita, che rivolge equamente i suoi atti al corpo e a un'anima dotata di una sua fisiologica concretezza, si potrebbe mettere in relazione con quanto nel *Discorso* viene detto intorno alle nazioni «meno colte e istruite e men sociali» dell'Italia, «le quali conservano ancora una gran parte de' pregiudizi de' passati secoli, e dalla ignoranza hanno ancor qualche garanzia della morale»;[54] la sottile barriera che divide superstizione e miscredenza è ancora in piedi.
Alla luce di queste considerazioni, si capisce perché in tutta l'opera belliana – e in quella romanesca in particolare – l'atto stesso di «asterna*re* la propia divozzione» sia sempre percepito come una minaccia alla spiritualità e l'interiorizzazione si ponga, più in generale, come elemento di salvezza della morale e dell'integrità individuale, secondo un movimento di ripiego rispetto a un "esterno" minacciante. È per qualche verso la stessa spinta all'occultamento che si riconosce nel Leopardi in cerca di protezione per i moti incandescenti della propria interiorità, a partire da quelle considerazioni nelle quali esposizione e dissacrazione coincidono,[55] e che comporta il ritorno, in momenti diversi della sua esperienza biografico-letteraria, delle figure del monaco e del prigioniero,[56] anche a prescindere dal più ovvio riferimento, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Scoprire una tendenza analoga in un autore "comico" tutto riversato all'esterno, che sembrerebbe aspirare a farsi impassibile registratore della voce del mondo, potrebbe stupire; d'altra parte, non si può trascurare la frequenza delle pagine epistolari belliane che hanno in oggetto una vera e propria fuga dall'esperienza. Quando, nel 1830, il poeta volle tracciare un bilancio esistenziale e, insieme, un programma di vita futura, guardò proprio a Madame de Staël prendendo in prestito, ma riadattandole, alcune parole di *Delphine*,

[54] Leopardi, *Discorso*, cit., p. 71.
[55] Si pensi, per esempio, alla fisiologia dell'innamoramento tratteggiata nelle pagine del "diario" del 1817 e nella lirica *Il primo amore*, la cui prima forma è probabilmente coeva; dello stesso tenore alcune considerazioni nello *Zibaldone* risalenti probabilmente al 1819: «Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi è mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume, a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza sia di fatti sia di parole, sia morale sia fisica, sia anche solamente filologica, come motti insulsi, ciarle insipide, scherzi grossolani, maniere ruvide e cento cose tali» (*Zib*. 59). Cfr. Giacomo Leopardi, *Memorie del primo amore*, in Id., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1995, pp. 3-44, alle pp. 39 sgg.
[56] Si considerino soprattutto Franco Ferrucci, *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 99-140, e D'Intino, *Il monaco indiavolato*, cit.

il romanzo che più ci dice dell'inconciliabilità tra un'anima fervida e le ipocrisie della vita in società:

> […] in un ritiro tranquillo, in un ritorno continuo di idee sperimentate, l'uomo moderato raccoglie la propria immaginaz‹ion›e in se stesso, e la impiega ad esaminar meglio le risorse ed il fine della esistenza. Familiarizzato ogni dì più con que' suoni, con que' colori, con quelle forme, con quelle fisionomie del giorno precedente, si ritrova in costante accordo con loro, e fingendosi del resto un Mondo a suo modo, lo accomoda facilmente alle modificazioni del suo spirito.[57]

Se i parallelismi con *Corinne* sono, come si è detto, frutto di una comparazione che prescinde dall'ipotesi di un condizionamento diretto, la derivazione è qui esplicitamente documentata.[58] È poi rilevante che il passo richiami, nella sostanza e talvolta nella forma, il nesso stabilito in molti scritti leopardiani tra solitudine e rinascita delle illusioni; il suo legame con gli argomenti che si stanno qui trattando ci è rivelato, di nuovo, da un passo del *Discorso* in cui si stabilisce una sorta di gerarchia tra la vita in società stretta, la vita solitaria (nella sua fattispecie germanica)[59] e la «dissipazione continua, senza società», degli Italiani:

> Se non altro l'immaginativa che per natura ci porta a conceder qualche valore alla vita, ha pure un pascolo nella società stretta, e facoltà di conservar qualche parte della sua azione ed influenza sull'uomo. Tutto ciò non ha luogo nella solitudine, ma meno ancora in una dissipazione giornaliera e continua senza società. Nella solitudine anche dell'uomo il più sapiente, esperimentato e disingannato, la lontananza degli oggetti giova infinitamente a ingrandirli, apre il campo all'immaginazione per l'assenza del vero e della realtà e della pratica, risveglia e risuscita sovente le illusioni in luogo di sopirle o finir di distruggerle, l'animo dell'uomo torna a creare e a formarsi il mondo a suo modo […].[60]

Tra Leopardi e Belli esiste, comunque, una ovvia differenza di fondo. A partire da alcune acquisizioni stabili nella sua filosofia, lo scrittore di Recanati si dedicherà a una *quête* libera di muoversi in più direzioni, secondo una sperimentazione continua di modelli etico-comportamentali, oltre che di generi letterari. Le singole proposte poggiano su una visione relativistica aperta dal riconoscimento dell'inconsistenza metafisica di quanto sia identificabile come bene («In somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. E tutte le cose sono possibili, cioè non v'è ragione assoluta perchè una cosa qualunque, non possa essere, o essere in questo o in quel modo ec.»).[61] Più del contrasto tra vero e falso, conta dunque la differenza tra illusioni buone e illusioni deleterie, tra narrazioni in grado di garantire un orizzonte di significati in cui l'uomo possa trovare radicamento e narrazioni insostenibili perché nocive o, semplicemente,

[57] A Vincenza Roberti, 8 giugno 1830, in Belli, *Epistolario (1814-1837)*, cit., pp. 402-404, a p. 403.
[58] Belli poté leggere il romanzo nell'edizione in sei tomi stampata a Parigi, presso Nicolle, nel 1809. Cfr. ivi, pp. 404-405, note 1-2.
[59] Cfr. Franco Musarra, *Meccanismi satirici e ironici nel «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani»*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, cit., pp. 259-280, a p. 273.
[60] Leopardi, *Discorso* cit., pp. 61-62.
[61] *Zib*. 1341 (18 luglio 1821).

troppo fragili. Alla ricerca di una retorica che persuada, Giacomo accusa i contemporanei soprattutto di tessere trame discorsive alle quali non danno reale credito. Di qui, la possibilità di esercitare l'arma dell'ironia nei confronti delle narrazioni nelle quali il «falso non è bello, anzi bruttissimo», per rifarci a un pensiero dello *Zibaldone* scritto a Roma il 13 dicembre 1822 (*Zib.* 2653-2654); e anche di accarezzare l'idea, in realtà mai condotta fino in fondo, di abbracciare la via della depravazione e del rinnegamento della virtù, conformandosi agli insegnamenti del Mondo.

Belli non poteva agire con altrettanta disinvoltura; bloccato nell'alternativa secca tra adesione e rifiuto dell'unico sistema di riferimento ai suoi occhi dotato di consistenza, quello cristiano («Alla religione, che sostituirci? Filosofia? Quale? Quella di Epicuro, quella degli scettici?»),[62] vedeva il Mondo dominato dal peccato e dal demone dell'ironia. Di qui l'accentuazione – ben più spinta che in Leopardi – del contrasto tra dentro e fuori, in ogni aspetto dell'esistenza. Lo si constata, per esempio, nel diverso trattamento dell'idea dell'*onore* da cui siamo partiti in riferimento al *Discorso*: se Leopardi si serviva del concetto per descrivere una comunità puntellata dal desiderio reciproco degli individui di essere stimati, e biasimava di conseguenza il disinteresse nei confronti della *riputazione*, Belli preferì porre i due termini in antitesi nelle prose epistolari che avevano in oggetto l'educazione del figlio Ciro, che avrebbe voluto «Uomo religioso e non superstizioso, amico più dell'onore che della riputaz‹ion›e» (con eloquente parallelo tra due coppie di opposti).[63] Nelle poesie romanesche si insiste poi, in accordo con la tradizione satirica di ogni tempo, sul contrasto tra decoro esteriore e corruzione morale: «Duncue sta verità tiettela a mmente / Che cquaggiù, Cchecca mia, se pò ffà ttutto, / Bbasta de nun dà scànnolo a la ggente» (son. 425, *Er decoro*).

Ma è probabilmente necessario mettere in rilievo, prima di concludere, una seconda differenza, che si può introdurre riflettendo sui diversi significati assunti dal gesto di distanziamento antropologico comune al *Discorso* sugli Italiani e ai *Sonetti*. A proposito del primo, già Ezio Raimondi ha notato che «Leopardi parla degli italiani e di sé sentendosi uno straniero, quasi con un linguaggio straniante», rinunciando al pathos e al coinvolgimento delle precedenti perorazioni ai suoi compatrioti;[64] in un certo senso, il vissuto di isolamento nei mesi trascorsi lontano da Recanati, la condizione di non-appartenenza sperimentata a livello biografico è tradotta in presa di distanze, da parte dell'osservatore, nei confronti dell'oggetto di osservazione, anche da un punto di vista affettivo. Il *Discorso* è, insomma, un esercizio di analisi a freddo nel quale lo scrivente si pone inequivocabilmente *fuori* della sua comunità; Leopardi, un autore sempre disponibile ad affidarsi nella scrittura a travestimenti e a figure di

[62] L'appunto, probabilmente tardo, è riportato in Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 561.
[63] A Michele Viale Prelà, 30 luglio 1829, in Belli, Epistolario (1814-1837), cit., pp. 369-370, a p. 370; cfr. anche la lettera a Vincenza Roberti del 1° maggio 1828, dove si fa cenno alla «riputazione (diversa assai dall'onore)»; ivi, pp. 343-345, a p. 344.
[64] Raimondi, *Un poeta e la società*, cit., p. 41; cfr. anche le pagine che seguono. Si veda anche il commento di Melchiori a Leopardi, *Discorso*, cit., pp. 87-88, nota 11.

mediazione per sortire effetti di immedesimazione in modelli antropologici "altri",[65] tratteggia qui il suo antimodello senza compromissioni né vibrazioni simpatetiche. Nei sonetti romaneschi, viceversa, tra il soggetto e l'oggetto della scrittura, tra l'io e il mondo popolare rappresentato, esistono degli evidenti legami che nessuna dichiarazione di principio può occultare. L'opzione antropologica dei sonetti svolge, insomma, anche quella funzione di mascheramento che Belli cerca di negare in maniera risoluta nell'introduzione all'opera, e vale ad allontanare dallo scrittore quegli umori sinistramente corrosivi che pure sono parte della sua complessa personalità di "Romano" e "Italiano". Già prima della stagione dialettale, lo scrittore aveva messo a fuoco la sua propensione peccaminosa «al sarcasmo, e al motteggio, una allora delle mie passioni predilette»,[66] in una prosa autobiografica incompiuta stesa intorno ai 25 anni; tra gli anni Quaranta e Cinquanta, mentre andava ripiegando sull'adesione bigotta alle forme esteriori del cattolicesimo, timoroso nei confronti degli esiti cruenti e nichilistici dei moti rivoluzionari contemporanei, avrebbe ugualmente messo a fuoco il potere *awful* del riso, la sua natura violenta e contraria alla *carità*, la virtù teologale in cui meglio si riassume la sensibilità belliana.[67] Si legga, per esempio, un abbozzo di difficile datazione dedicato all'istruzione morale di una figlia:

> Né guardati meno dal contraffare sia per giuoco sia per collera i difetti naturali di chicchesia, quando specialmente i tuoi pargoletti ti vedono e ti ascoltano. È la loro immaginazione come una spugna che s'imbeve con avidità di qualsivoglia liquido che le si ponga a contatto. La beffa e la satira provocano indistintam‹ent›e i fanciulli al disprezzo e di chi non può e di chi può vendicarsi: nel primo de' quali casi vedesi difetto di carità e di generosità, e nel secondo mancanza di carità e di prudenza.[68]

Dietro il ghigno irridente dei Romaneschi si nasconde, insomma, il sorriso malinconico dell'autore, il cui occhio tende a vedere il mondo per quello che realmente esso è, un deserto nudo di significati e di bene. Non si tratta, è vero, dell'unica forma del riso presente nella raccolta romanesca, nella quale confluiscono anime e spinte diverse in una diffrazione di umori e messaggi che scoraggia l'adozione di prospettive critiche unificanti. Ma anche di questa forza demolitrice vivono i sonetti; per sottrarre alla sua opera di distruzione i valori morali e religiosi in cui credeva e voleva credere, Belli scelse di radicarli laddove il suo amaro sorriso e il suo occhio tagliente non potevano giungere: gli angoli più remoti della coscienza, che pure sconfinavano nel dominio illusorio dell'irrealtà; ma anche, e con maggiore tenacia, un altrove metafisico piuttosto lontano dalle sciagure umane.

[65] Questa disponibilità è al centro, in particolare, dell'interpretazione di Franco D'Intino: se ne veda l'introduzione a Giacomo Leopardi, *Volgarizzamenti in prosa. 1822-1827*, a cura di Franco D'Intino, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 33-180.
[66] Giuseppe Gioachino Belli, *Mia vita*, a cura di Davide Pettinicchio, Foligno, Il Formichiere, 2020, p. 37.
[67] Cfr. Pietro Gibellini, *La* religio *dei Romaneschi* (2000), ora in Id., *Belli senza maschere*, Torino, Aragno, 2011, pp. 169-201, in partic. p. 201.
[68] Citato in Belli, *Epistolario (1814-1837)*, cit., p. 770, nota 3.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Virginia Bernardis

# Disomogeneità narrative: un'analisi narratologica de *Il marito di Elena*

*Il marito di Elena,* romanzo poco conosciuto e, secondo il parere dello stesso Verga, non pienamente riuscito, pone nondimeno il lettore dinanzi a questioni che interessano lo sviluppo della poetica dell'autore. La recente edizione critica (Puliafito, 2019) offre l'occasione per ritornare sul testo da una prospettiva attenta alle tensioni che animano la narrazione. Quella che si propone è dunque una lettura narratologica che aiuti a cogliere la contraddittorietà e talvolta l'incoerenza di passaggi in cui il narratore analizza le psicologie dei personaggi. La presenza di differenti focalizzazioni e dispositivi narrativi, dalla "psycho-narration" al "quoted monologue", invitano a ripensare l'opera come uno stadio in divenire della scrittura verghiana piuttosto che una involuzione rispetto allo sperimentalismo precedente. Intercettando nel contenuto e nella forma le dinamiche del profondo, *Il marito di Elena* si situa infatti in prossimità della 'svolta interiore' del secondo Ottocento.

Il marito di Elena*, a little known and, in the opinion of Verga himself, not fully successful novel, nevertheless puts the reader in front of issues which inform the development of the author's poetics. The recent critical edition (Puliafito, 2019) provides the opportunity to return to the text while being attentive to the tensions that animate the narrative. This work suggests a narratological reading of Verga's novel, which might help to grasp the complexity and even the inconsistency of certain excerpts, where the narrator analyzes the characters' psychologies. The presence of different focalizations and narrative devices, from the "psycho-narration" to the "quoted monologue", invites to rethink the work as a significant stage in the making of Verga's writing rather than an involution in comparison with the previous experimentalism. Intercepting in the novel's content and form the dynamics of what lays deep,* Il marito di Elena *is in fact located close to the 'inner turn' of the second nineteenth century.*

## 1. *Ripensamenti strutturali: l'elaborazione dell'incipit*

Come conferma la recente edizione critica a cura di Francesca Puliafito,[1] l'assetto originario de *Il marito di Elena* si discosta molto rispetto a quello poi affidato alla stampa del 1882.[2] In una lettera del 1879 a Treves, il romanzo è presentato come lo «schizzo di un marito ingannato il quale non avrebbe altro torto che di amare la moglie».[3] Dopo alcune indicazioni relative al comportamento del protagonista («quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la

[1] Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di Francesca Puliafito, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea, 2019. Si rimanda in particolare alla *Storia del testo* a cura di F. Puliafito, pp. XI-XXXV.

[2] *Il marito di Elena* venne pubblicato da Treves nel 1882, tra i *Malavoglia* (1881) – di cui Verga si riconosceva esplicitamente più soddisfatto, nonostante l'insuccesso commerciale – e *Le novelle rusticane* (1883).

[3] Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder Editore, 1986, pp. 45-46.

riputazione di colei»),[4] Verga delinea l'originaria impostazione del racconto: «Tutto ciò preso dal punto di vista sociale, anzi *mondano*, reso leggermente, ironicamente […]. Di scogli non ce ne saranno punto, perché, come vi ho detto, dev'essere una narrazione quale si potrebbe fare in conversazione».[5]
Rispetto a tali dichiarazioni, si rilevano però modifiche sostanziali già nella prima fase di scrittura:[6] non soltanto Verga cambia il finale previsto (l'omicidio di un amante di Elena anziché l'uxoricidio perpetrato da Cesare), ma quell'impostazione leggera da romanzo «mondano» riguarda di fatto solo poche righe. Secondo la stesura originaria del primo capitolo, rinvenuta tra le carte degli abbozzi, il lettore veniva brevemente introdotto ai due protagonisti e poi affidato a tutt'altra configurazione narrativa.[7] Solo il primo paragrafo era assegnato a una voce esterna; subito dopo, la parola passava a un personaggio, l'avvocato difensore di Cesare, che avrebbe narrato gli antefatti. A questa tipologia di narratore apparteneva dunque un discorso istituzionale, tecnico,[8] dal momento che la sua era una «diagnosi esatta delle passioni umane colle loro febbri e colle loro prostrazioni».[9] Così si proponeva il testimone:

> Nell'indossare questa toga devo ricordarmi soltanto che il mio dovere è di dire tutta intera la verità dolorosa su questo avvenimento e su quest'uomo […]. Farò passo passo la storia di quel che ha sofferto costui, per dimostrarvi il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile […].[10]

In altre parole, il narratore-testimone avrebbe fatto entrare il lettore «nella vita e nel cuore dell'accusato», intentando «il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista», allo scopo di mostrare la verità non solo al giudice ma anche all'imputato, incapace di comprendere da solo l'intrico dei fatti e dei sentimenti scatenanti l'atto di violenza. Il taglio scientifico del discorso, pur

[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] Si rimanda a 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», 40, 2020, p. 73: «La scrittura verghiana è risultato di un processo di elaborazione che comporta differenti tentativi di orientamento e di assetto della materia narrativa. Colpiscono in particolare il riordino e gli effetti di montaggio […], mentre le incertezze e i dubbi sullo svolgimento di passaggi capitali, come l'inizio e la fine di novelle, romanzi o drammi, suggeriscono domande alla critica sugli effetti e le ragioni delle scelte definitive».
[7] Scrive Puliafito: «Dopo l'annuncio del sorprendente omicidio dell'amante da parte del marito, infatti, l'azione si apre in un'aula di tribunale e il tono leggero e ironico […] inizia chiaramente a lasciare spazio a un interesse maggiore, un'indagine molto più seria che permetta di comprendere e spiegare le passioni umane e le cause degli eventi che ne scaturiscono, ricercando una verità che, con un cambio di prospettiva, si contrappone […] alla superficiale curiosità dei salotti mondani. La figura alla quale è delegata questa missione è l'avvocato difensore del marito di Elena, che da un certo punto in avanti prende le vesti del narratore interno di secondo grado», in *Storia del testo*, cit., p. XIII.
[8] La natura tecnica del discorso si spiega se si pone in relazione la cornice del processo in tribunale con la forma del romanzo giudiziario, che nel lungo Ottocento si afferma nel pubblico dei lettori sulla scia dell'interesse per la *cause célèbre* di Gayot de Pitaval (Cfr. Gayot de Pitaval, *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées,* Paris, 1739-1750; Rudolf Behrens, *Die Causes célèbres des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Narrative Formen und anthropologische Funktionen*, Wiesbaden, Carsten Zelle, 2020).
[9] F. Puliafito, cit., p. XIII.
[10] Ivi, p. XIV.

appartenendo a un personaggio interno[11] (coinvolto a livello di cornice ma estraneo alla relazione tra Cesare ed Elena), permetteva di filtrare secondo una prospettiva ben inquadrata le azioni dei personaggi e le ragioni psicologiche del delitto, introducendo «una distanza tra narratore e personaggio, ma non tra narratore […] e lettore, preconfezionando in qualche modo il giudizio, secondo un'ottica da romanzo naturalista a tesi».[12] La motivazione per la quale Verga decide, in un secondo momento, di accantonare questa prima architettura processuale e la relativa prolessi dell'epilogo, in favore di un inizio *in medias res*,[13] va probabilmente ricercata nella volontà di delegare al lettore l'interpretazione della vicenda, inserendolo senza mediazione in un contesto a lui sconosciuto.[14]
Ciononostante, alcune aggiunte[15] sulle carte del manoscritto mostrano come Verga abbia tentato di «riprendere la prima impostazione e di far convivere le due stesure creando una struttura a cornice»:[16] in questo modo, a un primo livello, il racconto in tribunale racchiudeva un'analessi che, a un secondo livello, riguardava i fatti accaduti a Elena e Cesare, «rievocati da un personaggio 'laterale' […]. Un narratore-testimone […], sorta di *step* intermedio tra l'autorevolezza del narratore onnisciente e l'oggettività di quello impersonale».[17] In un momento ancora successivo, i riferimenti relativi alla cornice e quindi al doppio livello narrativo vengono cassati. In questo modo, il narratore-testimone è definitivamente sostituito con un «narratore esterno alla storia ma spesso incline a commentarne i contenuti»;[18] di fatto però, «a livello di impostazione narrativa, una posizione non sempre ben definita del narratore […] caratterizzerà l'intero romanzo, come risultato di un problema non completamente risolto».[19]
Risulta dunque prioritario analizzare le forme narrative che fanno parte di tale «problema», mettendo in luce i movimenti della voce narrante rispetto alla principale

[11] Secondo la terminologia di Genette, si potrebbe parlare di un narratore intradiegetico-eterodiegetico: un narratore di secondo livello che narra ad altri attori (in questo caso i presenti in tribunale) una storia (metadiegesi) dalla quale è assente. Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 296.
[12] G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 81.
[13] Sulle implicazioni dell'avvio *in medias res* si veda G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*: Il marito di Elena, in Id., *La verità difficile*, Napoli, Liguori Editore, 2012, p. 111: «In un'ottica da *roman expérimental* Verga ha semplicemente operato un'inversione nel tempo del racconto presentando l'effetto prima delle cause». L'aver rinunciato a una forma distanziata di narrazione fa sì che «anche la registrazione rigorosa delle coordinate obiettive in cui si iscrive questa vicenda si ricav*i* dai comportamenti, dai gesti, dalle parole dei suoi attori, più e prima che da una loro descrizione esterna».
[14] Decisione ancor più significativa se si considera che «la generazione di lettori intorno alla fine del [XIX] secolo era ancora abituata allo stile narrativo che prevedeva un narratore e una serie di preliminari narrativi», come scrive Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1984, p. 164. La citazione e traduzione è tratta da Filippo Pennacchio, *Menti, corpi e silenzi in* Fede e bellezza *di Niccolò Tommaseo*, in Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, 2021, nota 18, p. 167.
[15] Puliafito scrive che «le correzioni sembrano corrispondere a un vero e proprio innesto di lezioni appartenenti alla stesura originaria», cit., p. XXII.
[16] Ivi, p. XXI.
[17] F. Pennacchio, *Appunti a margine all'edizione critica del* Marito di Elena, in «Oblio», n. 40, 2021, p. 57.
[18] Ibidem.
[19] F. Puliafito, cit., p. XXIII.

architettura onnisciente.[20] A questo fine è utile richiamare lo schema di Stanzel[21] riguardo gli elementi implicati nella situazione narrativa 'autoriale' e in quella 'figurale'.[22] Secondo lo schema, a tali morfologie corrispondono due incipit: rispettivamente, un'apertura *emic* del racconto (introduzione esplicita, esposizione orientata verso il lettore) ed una *etic* (*ex abrupto*, presupposti sottaciuti o appena suggeriti, nessuna indicazione al lettore).[23] Senza voler imprigionare forzatamente *Il marito di Elena* in una definizione univoca, resta dunque lecito porsi un quesito circa la sua collocazione rispetto a questi dispositivi narrativi. Il meccanismo dell'incipit appena esposto offre un primo invito alla riflessione. Se l'originario narratore-testimone poteva assolvere in qualche modo le funzioni di un *teller-character*, quando Verga modifica l'impostazione, questi elementi vengono a mancare. In assenza della cornice del testimone, infatti, l'esordio (*etic*) non fornisce più riferimenti a chi legge, presentando una situazione narrativa affine, piuttosto, a quella figurale:

Camilla picchiò all'uscio, mentre i genitori stavano per andare a letto, e disse:
- Elena è fuggita.
Don Liborio rimase collo stivaletto in mano, sbalordito. Poscia andò ad aprire zoppicando, pallido come un morto.
La figliuola, colla sua voce calma di ragazza clorotica, ripeté tranquillamente:
- L'ho cercata dappertutto. Non c'è più.
Allora la mamma si rizzò a sedere sul letto, e cominciò a strillare: - M'hanno rubata mia figlia! m'hanno rubata mia figlia! - Taci! le disse suo marito. Non gridare così, chè i vicini sentono![24]

Non è dunque prevista alcuna presentazione per Camilla, Don Liborio e la madre (Donn'Anna), che compaiono sulla scena in rapida successione.[25] Si nota inoltre come i due protagonisti non siano fisicamente presenti: Verga si limita a far citare il

[20] Tra le analisi che sottolineano la prevalenza strutturale del *frame* autoriale si citano Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 174, e Filippo Pennacchio, *Lacrime e pallori. Il* mélo *nel* Marito di Elena *di Giovanni Verga*, in «Testo a fronte», n. 61, 2019, p. 111. Preso atto della mancata eclissi totale del narratore e dell'assenza di un innesto figurale completo, risulta nondimeno significativo porre in risalto i punti ove, al contrario, le forme narrative mostrano un evidente sperimentalismo.
[21] Cfr. il contributo di Giovanni Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in *Narratologie*, cit., pp. 21-34.
[22] Come sintetizza Maffei, «la prima s'incentra su un *teller-character* (il lettore ha innanzitutto l'impressione di una *voce*, qualcuno che gli parla, che lo accoglie e gli spiega un mondo e gli racconta una storia, animandola di scenari e personaggi e voci altrui, che lo guida affabilmente, per passi saggi e provvidenziali, nell'avventura); la seconda sul *reflector-character* (il lettore è affidato al personaggio, all'alea apparente del suo destino: l'illusione d'immediatezza è che il personaggio, con cui è invitato a simpatizzare, gli rifletta il mondo mentre il destino procede) […]», ivi, p. 26.
[23] Come ricorda Paolo Giovannetti in I Malavoglia *come romanzo figuralizzato*, in «Allegoria», 26, 2013, p. 181: «Secondo Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic)* gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore per lo più autoriale (ma anche in prima persona) introduce il mondo della storia in modo progressivo; sono invece *etic* (da *phonetic*) gli incipit di romanzi in situazione narrativa figurale che inevitabilmente rinviano a qualcosa antecedente l'inizio del testo, presentando una scena in cui il lettore "entra" in modo improvviso». Cfr. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., pp. 164-168.
[24] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 3.
[25] Osserva G. Lo Castro in *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 113: «Verga non intende descrivere secondo lo schema di quello che chiamava "il profilo", ovvero una breve descrizione dall'esterno dei caratteri salienti dei personaggi […]. Piuttosto si propone di rappresentare attraverso la narrazione iterativa un rapido susseguirsi di esperienze tipiche».

nome di Elena da parte della sorella, mentre Cesare è del tutto assente dall'esordio. La sua è piuttosto una sorta di presenza implicita, sottintesa; sono manifesti gli effetti su terzi delle sue azioni, ma il lettore ancora non conosce l'antefatto, né le caratteristiche del personaggio. Tuttavia, nel corso del romanzo il narratore si dimostra in generale padrone della storia, amministrandola metodicamente e adottando per lo più una focalizzazione di tipo zero, con emersione discontinua del punto di vista di uno o dell'altro personaggio. È evidente come la mancata eclissi del narratore[26] e la disamina dei sentimenti, pensata sin dal disegno iniziale, operino in direzione contraria alla poetica dell'impersonalità.[27] Ma di nuovo, questa configurazione è spesso smentita da interi segmenti testuali in cui la percezione del personaggio sembra assorbire la presenza del narratore, scardinando quindi quell'ordine garantito, in teoria, dal narratore simil-onnisciente.[28] Uno sguardo ravvicinato al testo aiuterà a mettere in luce questi aspetti.

## 2. *Disomogeneità narrative*

Nel corso del primo capitolo i familiari di Elena, appreso della sua fuga con Cesare, reagiscono confusamente tra gesti, reticenze e dialoghi allusivi che il narratore sa intercettare e restituire sulla pagina.[29] Sono tracciati ad esempio i silenzi di Camilla, la quale, dopo aver annunciato la notizia, si chiude in un mutismo dimesso,[30] limitandosi ad assistere passivamente all'irruenza del padre («Don Liborio andava raccattando i panni per la stanza, correndo all'impazzata su e giù […]. Camilla l'aiutava ad insaccarsi nel vestito, gli assettava la camicia sulle spalle […]»).[31] Anche

[26] Il dato non è trascurabile; cfr. F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 110: «l'impressione del *Marito di Elena* come di un'opera 'regredita' rispetto ai *Malavoglia* è dettata anzitutto dall'azione fra le sue pagine di un narratore che racconta in modo esplicito, senza annullarsi dietro ai personaggi», con analessi, prolessi e un caso di sillessi che «specie nella prima parte alterano l'andamento temporale della storia».

[27] Lo sosterrà espressamente lo stesso Verga nella lettera del 9 aprile 1890 in risposta a Guido Mazzoni, il quale si era espresso sul *Mastro-don Gesualdo* in occasione della sua seconda edizione (Treves, 1889), definendo il monologo interiore un «artifizio». Similmente, Verga lo considera «una concessione» da abbandonare in favore di una poetica che faccia parlare uomini e cose da sé (Guido Mazzoni, *Mastro-Don Gesualdo*, in «Intermezzo. Rivista di lettere, arti e scienze», 1890, p. 130; G. Verga, *Lettere*, in Ferruccio Cecco e Carla Riccardi (a cura di), *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 778. I riferimenti sono presenti in Concetta Maria Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, «Status Quaestionis», 12, 2017, p. 162).

[28] Mentre infatti «the teller-character's main function is to tell, narrate, report, to communicate with the reader, to quote witnesses and sources, to comment on the story, to anticipate the outcome of an action or to recapitulate what has happened before the story opens […], the reflector-character's main function is to reflect, i.e., to mirror in his consciousness what is going on in the world outside or inside himself. A reflector-character never narrates in the sense of verbalizing his perceptions, thoughts and feelings, since he does not attempt to communicate his perceptions or thoughts to the reader», Franz K. Stanzel, *Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory*, in «Poetics Today», II, 2, 1981, pp. 6-7.

[29] «Il quadro d'aperture potrebbe essere quello di una commedia teatrale di costume», G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 109.

[30] Il testo insiste su questo aspetto: «Camilla impalata sulla seggiola di faccia a lei […] non apriva bocca»; «si mise a far la trina cheta cheta»; «Poscia non trovando che dire, tornò a chinare gli occhi sulla trina», G. Verga, *Il marito di Elena* cit., pp. 4-7. Anche la gestualità concorre quindi a comunicare un determinato contenuto emotivo.

[31] Ivi, p. 3.

Donn'Anna si trova a dover gestire la foga del marito, e lo fa lasciandosi dapprima coinvolgere dall'impeto («e si diede a frugare per le stanze anche lei […], buttando in aria ogni cosa, tastando in fondo colle mani i fazzoletti di seta […], passando in rivista gli astucci degli oggetti d'oro, spalancando gli sportelli degli armadi […]»),[32] e poi assumendo un contegno più rassegnato («Infine, più tranquilla, andò a sedere al solito posto […] e diede sfogo alle lagrime»).[33]
Ma a un tratto, nel riferire le reazioni di Don Liborio, il procedere compatto e concitato della narrazione presenta un'increspatura. Riducendo la lontananza, il narratore si immerge nel personaggio e ne restituisce la visione interiore, prima riproducendo la sua prospettiva riguardo all'atmosfera di «quella stanza muta» in cui «tutto parlava ancora di Elena»,[34] e in seguito dando spazio a un momento di rievocazione:

Però il marito, senza darle retta, s'era calcato il cappello in testa, e s'era rimesso a sedere col bastone fra le gambe, girando tristamente i pollici, e guardando intorno in quella stanza *dove soleva passare le serate tranquille, giuocando a briscola con donn'Anna, seduto in mezzo alle figliuole, di cui l'una cercava le sciarade con Cesare, mentre l'altra ricamava al fianco del cugino Roberto, che doveva sempre sposarla da anni ed anni, e le contava i punti del canovaccio, cogli occhi fissi sulle mani di lei, senza dire una parola*. A quel ricordo, il genitore intenerito fissò gli occhi su di Camilla e uscì a dire:
– Roberto sì che è un galantuomo![35]

Sin dalle prime pagine, quindi, lo sguardo esterno e onnisciente del narratore può traslare in corrispondenza di quello parziale ed emotivamente coinvolto del personaggio, per trasmettere il ricordo che in quel momento lo attraversa. La sequenza è così filtrata secondo una percezione soggettiva, senza che alla sua insorgenza il narratore la delimiti con chiarezza. In un passaggio di poco successivo, il padre di Elena osserva il ritratto di Cesare e di nuovo la narrazione accede ai recessi della mente, esprimendone il contenuto mediante il discorso indiretto libero:[36]

Don Liborio si sentiva insultato da quel sorriso, ma non poteva staccarne gli occhi, e si sfogava apostrofando il ritratto, rimproverandogli la cornicetta dorata *che lo faceva posare come un re in mezzo a tutti quegli altri ritratti più modesti. Così era stato accolto in quella casa confidente e ospitale a braccia aperte, come un beniamino, come un figliuolo; babbo e mamma s'erano abituati a non pensare ad Elena, a non far dei progetti per l'avvenire della figliuola, senza accomunarla al giovane avvocato. E costui li aveva ricompensati rubando loro la ragazza!* Il povero genitore, stanco di brontolare e di mulinare col cervello, gemeva di tanto in tanto: Tradimento! tradimento! come un uomo preso fra le tanaglie del dentista.[37]

[32] Ivi, p. 4.
[33] *Ibidem.*
[34] Ivi, p. 5.
[35] Ivi, p. 7, corsivo mio.
[36] Si accoglie qui la precisazione terminologica di Giovannetti, secondo cui il monologo narrato o 'narrated monologue' è «strettamente connesso all'indiretto libero», implicando «la fusione dei centri deittici», Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2022 (Ia ed. 2012), p. 119. Cfr. anche *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2004, pp. 244-245, voce 'discorso indiretto libero': «"Monologo interiore narrato" [cfr. Cohn 1978] è il soliloquio di un personaggio […] in stile indiretto libero».
[37] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 8, corsivo mio.

Anche la punteggiatura diventa spia significativa dell'interiorità che sta veicolando, prima che il narratore riacquisti la propria voce e riporti nuovamente 'da fuori' la visuale sul genitore. Uno sguardo attento all'organizzazione microstrutturale rileva infatti come le virgole scandiscano puntualmente ogni immagine che sorge nella mente dell'uomo, assecondando così il ritmo del pensiero. Similmente, il punto e virgola interviene a demarcare non tanto una pausa logica, quanto uno scarto nel rimuginio del personaggio, passando dall'idea di Cesare accolto come un «figliuolo», al pensiero della figlia e del suo avvenire. A ciò si aggiunge l'enfasi dei punti esclamativi, che segnalano ancor più chiaramente la sostanza emotiva del narrato. Inoltre, in entrambi i brani la frequenza delle forme verbali all'imperfetto suggerisce l'idea di una durata intima, da far risalire pertanto a un ragionamento soggettivo piuttosto che al narratore esterno.
La discesa nelle diverse identità psicologiche non si limita peraltro alle principali figure del romanzo: della stessa natura è il momento in cui la voce narrante si accosta alla mente della madre di Roberto, lontana parente di don Liborio, alla quale tentano di rivolgersi i due protagonisti in fuga:

> Ma Roberto era corso a casa mezz'ora prima a dar l'allarme, e sua madre perciò aveva avuto il tempo di non esser colta alla sprovvista, e ricevette i profughi nell'anticamera […], protestando che *non poteva alloggiare una ragazza, in coscienza, col figlio giovane che aveva in casa. Il vicinato avrebbe mormorato. Ella era molto scrupolosa su certe cose delicate. Il suo confessore era il padre Mansueto dei Cappuccini, il quale non era di manica larga*.[38]

A fronte di tali rilievi è opportuno allora chiedersi: quale tipologia di narrazione genera questi passaggi, o meglio, quali tensioni narrative coesistono nel testo, conferendo all'opera un dettato disomogeneo.

## 2.1 *La voce del narratore*

Per tentare di rispondere a queste domande richiamate dalle discrepanze della scrittura, è utile ricordare che «Stanzel giudica *autoriali* tutti gli enunciati riflettorizzati [vale a dire, figuralizzati] che non implichino empatia tra lettore e personaggio».[39] Senza addentrarsi in questioni più specificatamente narratologiche, può essere utile cogliere questo spunto per indagare la presenza del narratore nei contesti in cui è percepibile uno iato, una prospettiva ironica o comunque un divario di vedute rispetto ai personaggi. Si consideri il passaggio che segue:

> Cesare si allontanò passo passo […]; e per la prima volta ebbe un'idea chiara di quel che aveva fatto, come una fitta al cuore, un misto d'angoscia, di tenerezza e di sgomento.
> La sera innanzi, Elena, cogliendo l'istante in cui *il babbo si bisticciava colla mamma*, […] gli aveva piantato in faccia uno sguardo singolare, balbettando:
> – Ho paura![40]

[38] Ivi, p. 11, corsivo mio.
[39] P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 77.
[40] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 15, corsivo mio.

Inizialmente assistiamo alla psico-narrazione[41] dei pensieri di Cesare, poi l'attenzione passa alla figura di Elena, della quale si assume anche il registro per mostrare il tracciato della sua percezione («l'istante in cui il *babbo si bisticciava colla mamma*»).[42] Si intuisce qui che il lessico adottato nella produzione del messaggio non appartiene al narratore, in linea con una divergenza linguistica che lo allontana dal personaggio femminile. Altrove, invece, tale grado di separazione è mantenuto tramite una sorta di ritorno all'autorialità. Nel capitolo terzo, ad esempio, il narratore fa riferimento alle passeggiate compiute da Cesare insieme allo zio canonico («Quand'era bel tempo facevano insieme quattro passi fuori del paese»),[43] assecondando le loro percezioni visive («oziando cogli occhi sulle gran macchie grigiastre degli oliveti»), uditive («ascoltando distrattamente il cicaleccio che facevano le donne alla fontana, e le voci che salivano dalle stradicciuole»), e registrando le loro azioni con una serie di imperfetti iterativi che scandiscono la rimembranza («discorrevano», «s'interessavano», «misuravano», «accompagnavano macchinalmente col pensiero i carri che sfilavano come punti neri, e mettevano delle ore a scomparire laggiù per la grande distanza […]»). Il brano mostra di per sé uno spaccato dell'esistenza di Cesare a cui il lettore può ricorrere per interpretare il carattere del personaggio. Ma malgrado ciò, al termine della sequenza, la voce del narratore emerge di nuovo attraverso un'affermazione che insieme spiega e ricapitola in modo esplicito quanto lasciato appena trapelare:

> L'influenza di siffatta adolescenza in quel temperamento delicato aveva sviluppata una sensibilità inquieta, una delicatezza di sentimenti affinati dalle abitudini contemplative, dalla stessa severa disciplina ecclesiastica che li rendeva timidi, raccolti, meditabondi.[44]

Lo stesso meccanismo si ritrova in quei punti del romanzo in cui la trattazione delle psicologie dei personaggi pare fungere soltanto da pretesto per la formulazione di massime di carattere generale,[45] se è vero che nelle narrazioni autoriali «the inner life of an individual character becomes a sounding-board for general truths about human nature»:[46]

---

[41] «Psycho-narration: the narrator's discourse about a character's consciousness», Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 14.
[42] Come nota Cohn, a volte la psico-narrazione si colora linguisticamente mediante l'idioma poetico del personaggio: Leo Spitzer parla di "stylistic contagion", concetto applicato qui nel contesto delle tecniche per rendere la coscienza. Si tratta quindi di luoghi dove la psico-narrazione tende al 'narrated monologue', raggiungendo una sorta di punto medio tra le due tecniche (la sintassi resta salda, ma l'idioma è 'intaccato' da quello della mente che sta rappresentando). Cfr. D. Cohn, cit., p. 33.
[43] G. Verga, *Il marito di Elena* cit., pp. 20-21.
[44] Ivi, p. 22.
[45] Osserva Pennacchio nella sua analisi di *Fede e bellezza* di Tommaseo: «Molti dei frammenti sbilanciati sui personaggi si concludono con il narratore che chiosa con parole sue quanto questi ultimi hanno detto o pensato», Filippo Pennacchio, *Menti, corpi e silenzi in* Fede e bellezza *di Niccolò Tommaseo,* cit., p. 170.
[46] D. Cohn, cit., p. 23.

Cesare […] era il solo che si tenesse contegnoso e riserbato, come uno avvezzo dalla educazione ecclesiastica a rispettare le gerarchie. Da ragazzo era sempre vissuto in mezzo a *quella miseria decente che stende una tinta grigia su tutti gli atti della vita, e li regola con un calcolo implacabile, che dà un'enorme importanza alla ricchezza pel penoso e continuo contrasto fra l'essere e il parere*.[47]

Le sentenze autoriali s'impongono anche nel capitolo quinto, in cui dapprima si manifestano alcune impressioni di Elena (sottolineate dai corsivi e dall'uso insistente degli aggettivi dimostrativi), e infine si applica ad esse una voce autoriale, la cui predominanza è rimarcata anche dalle attestazioni della sua onniscienza («Ella non sapeva nulla di tutto ciò»).[48]

Ella era realmente felice […], sedotta dallo spettacolo nuovo della campagna, […] lusingata dal rispetto semibarbaro con cui i contadini accoglievano la nuova padrona, da quell'ammirazione attonita che leggeva sui loro volti quando si allineavano lungo il muro per lasciarla passare ogni volta che la incontravano mentre andava pei *suoi* viali, nella *sua* vigna, nel *suo* podere […].
*Quel paesaggio, quelle nuove sensazioni avevano una grande influenza sulla natura di Elena, impressionabile e appassionata*.[49]

A conferma di ciò, poco oltre un'esclamazione prolettica del narratore confuta le speranze ingenue di Cesare e della madre, avvalendosi della pressoché illimitata flessibilità temporale della psico-narrazione:[50]

Là, nella penombra della navata, […] egli vide la sua vecchiarella curva sull'inginocchiatoio, e che pregava certamente il Signore anche per lui. […]
*Chi gliel'avrebbe detto allora, a quella povera madre!...*[51]

## 2.2 *La voce dei personaggi*

Nel corso del romanzo, insomma, la presenza del narratore risulta in definitiva consistente, ma non continua: s'incontrano infatti delle crepe narrative in cui tale voce dominante sembra retrocedere. Questo accade secondo differenti gradi di prossimità rispetto alla sua onniscienza, calata in particolare sull'analisi emotiva dei personaggi.[52] Talvolta la competenza del narratore risulta come smussata, priva della conoscenza assoluta sui pensieri e sui sentimenti dei personaggi; altrove, il lettore incontra intere sezioni percorse da sensazioni e immagini che parrebbero

[47] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., pp. 23-24, corsivo mio. Come nota Cohn, cit., p. 28, infatti, tipica della psico-narrazione è la presenza di «ex cathedra statements, unmistakably set apart from the narration proper by their gnomic present tense» che segnalano la disparità tra l'elaborazione del narratore e la reale emozione del personaggio.
[48] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 52.
[49] Ivi, pp. 49-51, corsivo mio.
[50] Si rimanda a D. Cohn, cit., p. 34.
[51] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 54, corsivo mio.
[52] Pur respingendo un'interpretazione che veda nel *Marito di Elena* un riuscito tentativo di sperimentazione figurale, Pennacchio rileva che «a ben vedere, in tutti i capitoli si trovano molti brani prospettivizzati, raccontati dal punto di vista dei personaggi, e non solo da quello dei due protagonisti della storia. Generalizzando, il narratore sembra sbilanciarsi soprattutto verso Cesare […]», F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 112, dove si suggerisce anche l'impiego della terminologia di Alan Palmer (*continuing-consciousness frame*) in relazione all'emersione di pensieri e percezioni del protagonista.

riconducibili a ciò che il personaggio sta osservando e provando in quel momento. Si consideri la cavalcata compiuta dalla coppia nella campagna avellinese:

> Era una bella sera fresca e profumata. Ogni siepe, ogni macchia di capperi, ogni sterpolino di rovo era in festa, coi suoi fiori, colle sue bacche, coi suoi ciuffetti ondeggianti […].
> Di tanto in tanto, s'incontrava un casolare, un gruppetto di fabbricati rustici […].
> – Son le case del Barone; dicevano. C'è anche la chiesa. – […] – Alle volte, quando l'annata è buona, quei casamenti là non gli bastano per rinchiudervi la sua raccolta. – I giorni in cui vendemmia il Barone non si può avere più un ragazzo o una vendemmiatrice a 15 miglia in giro. – I suoi fattori facevano il prezzo del bestiame alle fiere. I denari gli piovevano da ogni parte come la grandine. – Ed è figliuol unico! Nelle case ricche i figliuoli vengono sempre con parsimonia! […]. All'ingiro c'erano dei magazzini che non finivano più, con piccole finestre ingraticolate lungo i muri screpolati […].
> Elena camminava adagio sull'erba secca, in quell'immensa corte deserta e silenziosa, quasi timida […].[53]

Come si evince dal brano, le immagini, i rumori, le impressioni e anche i commenti della gente del luogo sono riferiti senza alcuna mediazione. La percezione che emerge è dunque quella dei coniugi, rappresentata secondo il procedimento della 'percezione indiretta libera' – oppure, utilizzando la terminologia proposta da Ann Banfield,[54] «nonreflective consciousness» –,[55] ossia un «processo psichico involontario e inconsapevole»[56] che si traduce nel resoconto dell'immaginario percettivo che attraversa la mente del personaggio.[57]
Via via che la narrazione procede, gli interventi autoriali sembrano dunque subire un ridimensionamento, come se si ritirassero al cospetto della pressione esercitata sul testo dalle irrequietezze, spaesamenti e aspirazioni dei protagonisti. Anche nel brano che segue il narratore elimina i riferimenti alla propria voce, ricalcando direttamente l'opinione di Elena in merito a Don Peppino, uno dei suoi pretendenti:

> Allora senza sapere perché Elena, per tutto il resto del viaggio, pensò a quel ragazzo *che non aveva paura di andare solo al buio, a quell'ora*.[58]

Un paragrafo di poco successivo aiuta ulteriormente a rilevare la disomogeneità della narrazione. Ci troviamo ancora nel capitolo sesto: Elena è raffigurata all'interno della

[53] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., pp. 58-65.
[54] Banfield distingue una «reflective consciousness» che corrisponde a una attiva «produzione di idee sulle cose», e una «nonreflective consciousness» passiva, ossia una «percezione automatica e involontaria delle cose», Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 196-199, a cui si fa riferimento in C. M. Pagliuca, cit., nota 19, p. 172.
[55] Cfr. A. Banfield, cit., pp. 183-223. Il rimando è tratto da P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 84.
[56] P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 182. Si veda anche poco oltre, p. 188: «La "non-reflective consciousness" di Banfield – l'impressione di una prossimità – è un'esperienza inconsapevole ed estranea alla verbalizzazione esplicita, di cui però diveniamo coscienti attraverso il linguaggio letterario che la *rappresenta*. Accade davanti a noi lettori. Il testo tematizza questa specie di scarto tra una nebulosa confusa di eventi e una percezione distinta […]».
[57] Giovannetti nota poi come il «perno verbale di questa strategia» sia l'imperfetto, che sfuma i confini temporali degli avvenimenti. E ancora: «l'imperfetto favorisce cioè lo spostamento deittico, soprattutto nel senso che gli enunciati da esso innervati – per dirla con Banfield – esprimono "phenomena – sights, sounds, smells, events – which can be interpreted as the data of the self's senses instead of the narration or objective description of them" [Banfield, cit., p. 200]», ivi, pp. 20, 21.
[58] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 67, corsivo mio.

sua abitazione ad Altavilla, il paese natale di Cesare dove i coniugi si sono stabiliti dopo il matrimonio. La donna viene rappresentata alla finestra in un momento di insoddisfazione e attesa (secondo un'immagine che sembra richiamare peraltro una tessera flaubertiana):[59]

> Ella […] cominciò ad annoiarsi nel suo salottino […], *leggiucchiando dietro i vetri, colla prospettiva della piazza deserta e allagata di fango, e del casino di conversazione, dove i primari del paese correvano a rintanarsi in fretta, sotto l'ombrello, coi calzoni rimboccati*. Ella vedeva sempre don Peppino sulla porta del casino, il quale guardava anche lui la pioggerella fina e cheta che cadeva inesauribile, con una grande aria di melanconia in tutta la sua persona.[60]

Il passo presenta quindi un esordio autoriale al quale fa seguito una sorta di riassestamento: mediante la presa diretta delle immagini che scorrono oltre la finestra da cui Elena osserva il mondo circostante, la narrazione è regolata in senso figurale secondo la precisa angolazione della donna, a favore quindi di una visione soggettiva; in un secondo momento, la voce narrante si ferma su don Peppino, del quale conosce ugualmente lo sguardo e il pensiero. Così si ristabilisce la non-focalizzazione onnisciente dell'inizio, in corrispondenza della descrizione di Elena annoiata nel salottino.
Con la stessa discontinuità e non senza qualche indecisione, la voce narrante si muove all'interno del reticolo formato dalle soggettività dei personaggi, rimodulando la focalizzazione ed eleggendo di volta in volta un gesto, una parola, una sensazione da illuminare.[61] Questo non significa che le prerogative onniscienti si perdano del tutto;[62] piuttosto, aumenta la frequenza delle sequenze di questo genere,[63] nonché la loro estensione, che da singole frasi si può espandere per intere facciate.
Altrove, invece, si ripresenta nel testo quella miopia che non riesce a mostrare cosa accade nelle menti dei coniugi.[64] Il mancato contatto con tale dimensione

[59] Entrambi gli elementi della *ennui* e della finestra rievocano quanto notato da Rousset su *Madame Bovary*, la cui presenza davanti a una finestra produce effetti «de perspective lointaine et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité», Jean Rousset, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, in *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 122.
[60] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 79, corsivo mio.
[61] Per brevi tratti, il narratore può scegliere di concentrarsi anche sui personaggi secondari. Così avviene con un avvocato con cui Cesare scambia qualche parola relativamente alle difficoltà riscontrate nell'esercizio della professione: «Lui, arrossendo, doveva confessare che non aveva affari. Il suo interlocutore, per cortesia, rispondeva garbatamente che la andava così, quando si voleva mantenere un po' di decoro, in principio di carriera… A meno di buttarsi in braccio agli albergatori, agli osti, ai sensali di affari, come quelli che fanno la posta a qualche cliente che arriva smarrito dalla provincia», ivi, p. 89.
[62] Cfr. Ivi, p. 89: «Egli provava una voluttà amara ad analizzare, colla delicata percezione della sua natura quasi femminea, quelle sfumature dei sentimenti di Elena che si dileguavano da lui. Poi, come la vedeva ricomparire in gala, raggiante di sapersi così bella, le sorrideva, affascinato da quel sorriso trionfante di verità».
[63] Si veda, tra le altre, p. 90, organizzata principalmente secondo la percezione che Cesare ha della moglie, e p. 93, in cui emerge viceversa l'opinione di Elena sul marito, intensificata anche dall'utilizzo del punto esclamativo («Suo marito non ci pensava, lui!»).
[64] Si veda anche p. 130, in cui l'interiorità di Elena è sottoposta dal narratore a interrogativi incalzanti: «Pensava alla sua giovinezza miseramente sfiorata? alla sua bellezza distrutta? ai sogni che si erano dileguati? alla maternità che l'aspettava come un sacrifizio? E da tutti questi pensieri nasceva e ingigantiva un rancore indistinto, un umor tetro che scolorava ogni cosa ai suoi occhi». Sembrerebbe quindi che il narratore conosca la conseguenza, ma non la sostanza precisa del suo rimuginare.

introspettiva avviene senza preavviso, tra un capoverso e l'altro. Lo si può osservare a conclusione dell'ottavo capitolo: i primi paragrafi sono interamente dedicati ai pensieri di Elena, che vengono sviscerati dettagliatamente mediante l'indiretto libero («La sua bellezza? cosa valeva? a che serviva adesso? A vedersi sempre fra i piedi un marito che non osava amarla, tanto era avvilito»).[65] Viene esibita poi una riprova della postura autoriale, che interrompe la fluidità del monologo ristabilendo un qualche ordine («E la presenza del marito richiamava ruvidamente ad un guardingo esame di sé stesso il pensiero di lei, il quale scorrazzava tra fantasie che non avrebbe confessato a sé stessa»).[66] Infine, così si esprime la voce del narratore: «Dio solo può sapere quali idee passassero in mente a quel marito e a quella moglie».[67] La lettura di questo passo restituisce una discontinuità evidente: il narratore pare distaccarsi dalla soggettività di Elena subito dopo averla riccamente delineata. Quelle «fantasie» sono quindi note al narratore, che tuttavia sostiene di non poterle conoscere tramite la tecnica dello straniamento («Dio solo può sapere […]»).
Tali scarti narrativi risultano assai frequenti ed è pertanto lecito ipotizzarne la causa. Da un lato, potrebbero provenire da un continuo tentativo di sperimentare: nella sua volontà di trattare un tema borghese, pre-verista, con un'impostazione impersonale, il Verga de *Il marito di Elena* potrebbe essere alla ricerca di un'ulteriore espressione della propria scrittura. Dall'altro lato, non si può escludere che alcuni passaggi siano piuttosto frutto di incertezze su come procedere per concludere il lavoro, vista la frettolosità con cui Verga pose mano a questo romanzo, in contrapposizione al rigore adottato nella composizione dei testi veristi.[68] In ogni caso, mettere in luce le soluzioni formali più originali permette di non sottovalutare la scrittura di questo romanzo. Si consideri un frammento del nono capitolo, in cui Cesare è costretto dall'infelice situazione economica a rivolgersi allo zio per chiedere un prestito:

> Ma quando terminarono anche quelle poche lire, il poveretto non ebbe più testa di lavorare, né d'altro. […] Infine, colla disperazione nel cuore tornò dallo zio, balbettando che gli prestasse ancora cento lire, cinquanta anche… quel che voleva. Non avevano più un soldo in casa, non avevano da comprare il pane, fra una settimana… a qualunque costo… gli avrebbe restituite le cento lire… Oppure… oppure…[69]

Nella sua ultima versione, la narrazione fa uso dell'indiretto libero e dei punti di sospensione per raffigurare la preoccupazione di Cesare, senza che il narratore intervenga a disciplinare il dettato e a colmare i sussulti caratteristici dell'interiorità. Osserviamo come si presentava il medesimo passaggio nella stesura precedente:

[65] Ivi, p. 110.
[66] Ivi, p. 111.
[67] *Ibidem*.
[68] Forse a questa frettolosità, o forse anche alla difficoltà di padroneggiare lo scandaglio psicologico dei personaggi, va imputata la presenza di indiretti liberi che Pennacchio definisce 'difettosi', nei quali cioè non si ha un totale distacco dal rimaneggiamento autoriale del narratore. Cfr. F. Pennacchio, *Lacrime e pallori*, cit., p. 114.
[69] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 121.

Colla speranza che le sue angustie avessero termine ben presto, si azzardò a scrivere alla sua mamma pregandola di mandargli un po' di denari con una lettera che sentiva di lagrime ad ogni verso, tutte le lagrime che gli era costato il rischiarsi a questo passo, a tormentare anche quella povera vecchia.[70]

Come si vede, il racconto degli eventi appare più piano e coeso rispetto alla prosa irregolare ed emotiva che connota la variante successiva. È quindi ravvisabile la probabile direzione verso la quale Verga dirige questo esperimento di scrittura: un'eclissi del narratore che non sia mai definitiva, ma che permetta alle soggettività di affermarsi con la propria intensità.

### 2.3 *Tensioni narrative: alcuni casi particolari*

Oltre al diffuso utilizzo del 'narrated monologue', il romanzo presenta anche (sporadici) casi di 'quoted monologue'.[71] Il brano seguente si presenta inizialmente come un monologo narrato, con l'impiego dell'imperfetto e della terza persona; a un tratto, un vocativo interrompe la narrazione introducendo un monologo interiore diretto, sino a che si rientra nella precedente forma testuale, attraverso un periodo ibrido in cui dopo l'indicazione temporale «al giorno d'oggi» segue nuovamente l'imperfetto «diventava»:

Per sì poca cosa che non valeva la pena, immaginarsi! […] Era che il suo sarto la mattina stessa gli aveva portato via una grossa somma. […]. *Mio caro Dorello, non potete immaginare quel che si spende, per poco che uno non voglia andar vestito come un ciabattino. Già voi lo sapete. Come si chiama il vostro sarto? vedo che vi serve bene. Un po' passata quella moda del bavero di velluto, ma è ben fatto. Tutto l'abito sta nel bavero. È una disperazione come cangian le mode. Certi colori vistosi poi se li portate una stagione vi strillano addosso l'anno dopo. E sempre spendere! Al giorno d'oggi prender moglie* diventava una cosa impossibile. Ora usavano i calzoni larghissimi. Tutti quelli dell'anno passato erano inservibili.[72]

Un altro esempio è offerto da una sequenza dedicata all'interiorità di Cesare, il cui lavorio mentale viene colto in un turbinoso andirivieni tra idee ossessive e immagini di gelosia:

Il suo pensiero correva da Elena alla serva, con una dolorosa rapidità, con un va e vieni di pendolo che gli martellava il cervello e lo faceva trasalire d'impazienza. Ad un tratto cotesto pensiero si arrestò sull'Elena, *all'istante in cui sarebbe comparso dinanzi a lei colla lettera in mano*. Allora si rassegnò immediatamente ad aspettare; voleva avere il tempo di calmarsi, e di sapere quel che andava a dirle.
Quel che andava a dirle? Che cosa? Che ella amava un altro, Cataldi? […].[73]

[70] Cfr. l'apparato critico in G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., rr. 156-162, p. 120. La prosecuzione del brano mostra come lo stesso sia stato poi ripreso e inserito con determinati aggiustamenti qualche paragrafo dopo (v. ivi, p. 123).
[71] D. Cohn, cit., p. 14, lo definisce «a character's mental discourse». Rispetto al monologo narrato, il monologo 'citato' – o meglio, il 'monologo interiore diretto –, è in prima persona e utilizza forme verbali al presente, annullando di fatto ogni distanza dal personaggio. Di conseguenza, il suo impiego denota un chiaro intento narrativo, al servizio di una scrittura che rifletta direttamente i contenuti psicologici.
[72] G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 121, corsivo mio.
[73] Ivi, p. 138, corsivo mio.

Una volta che l'attenzione di Cesare si è fermata su Elena, subito coinvolge una dimensione temporale che è quella dell'imminente futuro: il pensiero del marito si proietta in avanti, verso una visione di sé e della moglie che deve ancora verificarsi, per poi riversarsi in una sezione di indiretto libero.

> Anch'essa aveva sofferto, quella volta, come lui adesso; chissà? forse dippiù. Ella aveva visto partire per sempre l'uomo che amava sopra ogni altro, e aveva dovuto soffocare la sua disperazione sotto gli occhi del marito. – *Un momento stette pensando a quel marito, lì presente a quella scena, quasi si trattasse di un altro.*[74]

Se dapprima l'attività mentale di Cesare è rivolta al futuro, poi entra in gioco la dimensione della rievocazione. Siamo al cospetto di una sorta di sdoppiamento non empatico: il personaggio si vede senza riconoscersi, o meglio, si rivede nel ricordo di una scena precisa, secondo una prospettiva che non è quella concentrata sulla decodifica del presente, né quella di un narratore esterno che guarda dall'alto l'intero percorso che Cesare percorre con i propri pensieri, prima verso il futuro, poi verso il passato. Non viene tuttavia dimenticata l'emotività di Elena,[75] secondo la duplice traiettoria analitica che attraversa, a ben vedere, l'intera opera, pur sposando in misura maggiore la posizione maschile.[76]
Significativa risulta la lunga sequenza[77] incentrata sulla nuova quotidianità di Elena, divisa tra visite, concerti, passeggiate e corteggiamenti: una situazione che comporta ricadute sullo stato d'animo del marito, i cui sospetti aumentano a tal punto da spingerlo a negare la realtà e il suo stesso sentire («Non voleva cercare in quegli abissi del cuore dove si snodano inesorabili e feroci tutte le serpi della gelosia»).[78]
Mentre Cesare sprofonda in questo abisso, Elena si trova a dover gestire un altro pretendente, rilevante per la narrazione anche da un punto di vista stilistico: un «poetuccolo», la cui proposta amorosa ad Elena riferita in senso ironico crea un'altra dissonanza tra prospettiva autoriale e mondo dei personaggi.

---

[74] Ivi, p. 139, corsivo mio.
[75] La «gestione del punto di vista […] mira a contrapporre frontalmente i coniugi protagonisti: nelle sequenze cittadine il romanzo privilegia la prospettiva di Cesare, e Elena è passiva (può essere solo vista); nelle sequenze in campagna, accade l'opposto, e Elena vede mentre Cesare è solo visto», P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., nota 80, p. 174.
[76] «Il romanzo al tempo stesso si complica e attrae il lettore nell'orbita del marito proprio perché non risolve, seguendone in questo i dubbi, la verità dei fatti potenzialmente adulteri […]; resta però il pettegolezzo che li vuole realizzati e il tormento della gelosia», G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 84. Si ricordi anche la lettera a Treves, in cui è dichiarato il proposito di raccontare la storia di «un marito ingannato» il cui unico torto è quello di amare la moglie. In altre parole, il romanzo era stato pensato con l'intenzione «che l'azione scaturisse dalla sensibilità e dalle reazioni del protagonista maschile; gli altri personaggi avrebbero dovuto essere raffigurati a partire dalle forme della loro relazione con lui», Maria Gabriella Riccobono, *Verga e i suoi autori nel giovane Thomas Mann. Nome, gioco, parodia in 'Luischen' e 'Anekdote',* «il Nome nel Testo», IX, 2007, p. 253.
[77] Si vedano pp. 156 e seguenti. Da notare, inoltre, l'impiego del termine 'isteria' nel senso di disturbo ancora evidentemente legato alla sessualità eccessiva della donna («[Cesare] non poteva appagare il bisogno irrequieto di emozioni vietate, il sentimentalismo isterico, le tentazioni malsane […]», p. 158).
[78] Ivi, p. 160.

Qual era il male, per lui, dotato della scintilla divina che rischiara ogni sentimento della sua vera luce, e lo rende etereo? […] Che cos'era la figlia di Elena per le opere che avrebbe potuto crear lui, ispirato da questo amore, in cui ella avrebbe messo la favilla, il pensiero, il soffio, il fiat?[79]

Per rappresentare il punto di vista del poeta, il narratore ne assume così il lessico aulico e retorico, culminando nella trasposizione frammentaria della satira che egli scrive contro la donna. Si tratta di un'ulteriore, evidente irregolarità formale del romanzo: il passo spezza visibilmente la narrazione, disarticolata in questo modo da un susseguirsi di commenti e citazioni serrate:

Il poetuccolo, geloso per vanità, aveva scritto una satira furibonda contro di *Lei*. - Ti rammenti? - L'elegia erotica e accusatrice. - Ti rammenti, nel salotto color d'oro? - Ti rammenti, quando venisti a trovami nella povera stanzetta? - La povertà tornava bene coll'intonazione piagnolosa. Le allusioni erano trasparenti come il cristallo, i particolari precisi per l'impronta di *intimità* che richiedeva l'argomento […].[80]

Anche nel seguito del racconto riemerge la sostanza linguistica del poeta, sottolineata dall'uso del corsivo (*greca donna, povere stanze*…), la quale rientra questa volta nel discorso del narratore: il risultato è un sarcastico distacco rispetto alle pretese amorose e 'poetiche' del rivale di Cesare, nonché rispetto alla sua inautenticità. Così facendo, ci si avvicina alla posizione del marito, ferito e umiliato, a tal punto che le due voci parrebbero sovrapporsi. Il dettato si sviluppa secondo un accumulo di immagini cariche dell'ostilità di Cesare, fino a prorompere in una sorta di riflessione che rispecchia la visione del personaggio, ma che è caratterizzata da una patina retorica, come se si rivolgesse a un pubblico in ascolto:

E questa gente che si stringe nelle spalle allorché vi sentite spezzare il cuore pel tradimento di lei in cui avete riposto tutto il vostro affetto, la vostra fede, la vostra felicità, questa gente, se non sapeste resistere a lei per cui il cuore vi sanguina, che amate ancora, e la quale vi dice, con lagrime vere, con singhiozzi che sentite venire dal cuore, aggrappandosi al vostro collo coi capelli sciolti, colle braccia convulse: - Perdonami! Perdonami! perdonami come Dio!... Ebbene, questa gente, se voi fate come Dio, si stringe egualmente nelle spalle, ma di sprezzo.[81]

La medesima prospettiva della «gente» viene ripresa anche ad apertura del capitolo successivo, ed è mediante tale punto di vista che si sviluppa il racconto della vicenda coniugale. Dapprima ci si sofferma su un ritratto generale della gente, in particolare sulla superficialità del giudizio nei confronti della coppia. Successivamente, una veduta dall'alto riassume la condizione di Elena tramite immagini sfuggenti e istantanee della sua vita («Le menzogne, le finzioni, le prostituzioni dell'una, torturarsi il cervello per trovare una parola d'amore per quest'altro [*un uomo*, generico, nella prima stesura] che non sia ama più, - il rimorso, l'ostacolo vivente, il giudice, la paura. Tutto ciò con un crescendo in proporzione della colpa che si sente

[79] Ivi, p. 164.
[80] Ivi, p. 169.
[81] Ivi, pp. 170, 171.

montare al viso come una marea»).[82] È poi il turno della situazione di Cesare, ugualmente colto da fuori ma attraverso una modalità d'espressione strettamente aderente alla sua versione dei fatti («E quest'altro, l'uomo ingannato, sincero invece, che può guardare in faccia senza finzioni, che può stringere la mano quando vuole e a chi vuole, che può piangere a viso aperto allorché il cuore gli scoppia d'amarezza o quando gli esulta, eppure è costretto a confessare sottovoce, nel cavo del suo orecchio istesso: - Chi sono io?»).[83] Il lettore si confronta poi con una sorta di massima, di verità generale formulata dal narratore, che così facendo pare utilizzare il vissuto di Elena e Cesare come campione di una dinamica esistenziale comune («Quando il marito offeso non schiaccia la donna sotto il tacco, al primo momento, non ha altro di meglio a fare he prendere il cappello e andarsene. Se la donna ha il tempo di dire due parole, di spargere una lagrima, di fare un gesto, il marito perdona, e nove volte su dieci si rassegna»).[84]
Il narratore procede con un brano concitato in cui tratteggia un possibile prospetto della relazione tra i due nel momento in cui la fiducia s'incrina. Quando poi si arriva, nello specifico, alla posizione di Cesare, nel testo sembra sopravvivere la linea di difesa del narratore-testimone («Poteva strapparsela dal cuore così facilmente come poteva fuggirla? […] Sì, l'amava ancora il disgraziato! Era geloso al modo dei deboli […]. Sì, una viltà! Ma non è la peggiore delle disgrazie esser vile?»),[85] fino alla considerazione finale, che potrebbe a ben vedere rappresentare anche la chiusa di una perorazione a favore dell'accusato: «Se cercate bene, in ogni marito offeso che si vendica, allorché non vendica soltanto il sentimento sociale, c'è un residuo d'amore, il bisogno di rialzarsi agli occhi stessi della traditrice, il rimpianto dei giorni lieti dovuti a lei, delle sue attrattive rubategli».[86]
Si è ormai giunti all'altezza dei capitoli finali del romanzo, in sintonia con un personaggio in completa balia della confusa irruenza che lo domina. Punti di sospensione, interrogazioni ed esclamazioni governano gli ultimi snodi del testo sino alla chiusa finale, quando Cesare colpisce la moglie, togliendole la vita. Il momento decisivo è quindi preceduto da una climax emotiva e stilistica:[87] il dispositivo grafico ed espressivo della punteggiatura accompagna da vicino il disordine interiore con un corrispondente disordine sintattico, all'interno di una narrazione che sprigiona la tensione psicologica del tempo che prelude alla violenza.[88]

Al termine di questa ricognizione del tessuto narrativo de *Il marito di Elena*, appare evidente quanto l'ambiguità formale dell'opera impedisca di classificarla in modo univoco. Non a caso si è parlato di un «articolato movimento narrativo» a proposito

[82] Ivi, p. 173.
[83] Ibidem.
[84] Ivi, p. 174.
[85] Ivi, pp. 175, 176.
[86] Ivi, p. 176.
[87] Ben distante dalla 'sordina' naturalista di cui parla Pellini (Cfr. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004).
[88] Sul delitto finale del *Marito di Elena* ha scritto G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., pp. 132-134.

di questo romanzo, la cui tortuosità è stata senz'altro incrementata dal «drastico cambio di prospettiva»[89] rispetto al progetto iniziale. L'idea che *Il marito di Elena* corrisponda soltanto a un passo indietro o a un prodotto con cui Verga potesse risollevare i propri guadagni, pertanto, risulta piuttosto riduttiva: non a caso già Mazzacurati sottolineava come questo «atipico romanzo» sia «un intermezzo spesso ingiustamente inghiottito […] nel vortice della "conversione" al verismo, quasi fosse solo un imbarazzante residuo d'altre stagioni».[90]
A conti fatti, sembra viceversa che *Il marito di Elena* si proponga al lettore come il racconto di una parabola degli affetti segnata di fatto da una costante incompatibilità. Elena e Cesare sono due individui mossi da spinte differenti: la prima è proiettata verso una vita matrimoniale ideale, composta da comodità e privilegi, che si rivela essere un'illusione; il secondo è assorbito dalle preoccupazioni economiche dovute al mancato decollo della sua professione, ragion per cui avverte su di sé il peso delle aspettative dei familiari. A gravare su Cesare si aggiunge anche la lacerazione, da parte di Elena, del sogno sentimentale, che egli non riesce ad accettare o a vedere per ciò che è. Di conseguenza, lo sforzo narrativo di Verga si concretizza in un «linguaggio analitico del legame amoroso»[91] che trasmetta al lettore l'estraneità della coppia, le continue dissimulazioni, le fragilità nascoste e il disagio dello scontro con la realtà.[92] È questa spirale di tensioni che conduce i protagonisti, e Cesare soprattutto, a una discesa inarrestabile, sino al delitto finale.
Il fatto che il romanzo presenti i tre «types of presentation of consciousness»[93] distinti da Cohn nei contesti di terza persona, vale a dire la «psycho-narration», il «quoted monologue» e il «narrated monologue», dimostra come all'interno dell'opera sia presente un ampio spettro di modalità espressive. Un aspetto tanto più notevole se si considera che, tendenzialmente, i romanzi in terza persona «dwelt on manifest behavior with the characters' inner selves revealed only indirectly through spoken language and telling gesture».[94] Sebbene non sia assente una certa muta gestualità a rappresentare le emozioni dei personaggi, specialmente nell'incipit in cui gli attori danno vita a una coralità di reazioni – si pensi all'atteggiamento dimesso di Camilla, all'agitazione di Don Liborio –, *Il marito di Elena*, come si è cercato di mostrare, non si limita solo a questo.
Anche i ripensamenti a livello di contenuto, e soprattutto quelli legati alle forme della narrazione, indicano che Verga non rinuncia a sperimentare una scrittura impersonale

[89] G. Lo Castro, *Come scrivere un epilogo*, cit., p. 80.
[90] Giancarlo Mazzacurati, *Premessa*, in Giovanni Verga, *Mastro-Don Gesualdo* (1889), a cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 2019, p. XIV.
[91] Vittorio Spinazzola, *Il ruolo dei sessi nel marito di Elena*, in Id., *Verismo e positivismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 232.
[92] Sull'espressione dell'incompatibilità tra i due personaggi si veda anche G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 116, dove si fa riferimento in particolare alla tendenza correttoria di ridurre i dialoghi tra i coniugi, «con l'effetto di enfatizzarne il silenzio e l'incomprensione»; secondo lo studioso, inoltre, tale soppressione degli artifici visibili «tende a produrre un romanzo naturalista in cui lo smascheramento della logica narrativa spetta al lettore».
[93] D. Cohn, cit., p. 14.
[94] Ivi, p. 21.

che possa rappresentare le dinamiche borghesi,[95] giocando con le focalizzazioni e preludendo a tendenze novecentesche.[96] A ben vedere, questo tentativo di sondare il profondo si colloca al confine con la «svolta interiore»[97] del secondo Ottocento, intesa nel senso di «un'attenzione nuova e tecnicamente armata alla dimensione psicologica, alle movenze recondite e misteriose della soggettività»,[98] come prova l'attenzione non trascurabile nei confronti dei meccanismi dell'interiorità.[99] In assenza di riferimenti esterni oggettivi e precisi: le coordinate spazio-temporali sono consegnate per intero al vissuto dei personaggi e risultano così sottoposte all'inevitabile parzialità delle dinamiche interiori. Anziché riferirsi al romanzo come a un'involuzione,[100] sarebbe dunque opportuno rileggerlo nei termini di un significativo stadio in divenire della scrittura verghiana, disponibile a intercettare le psicologie dei suoi personaggi, talvolta solo accennate, ma in definitiva al centro della narrazione.

[95] Come già affermato, i contenuti de *Il marito di Elena* rimandano al filone psicologico-mondano della "bifronte" scrittura verghiana, ma proprio l'attenzione alle forme narrative permette di avvicinare almeno in parte questo testo alle più mature prove del verismo: in entrambi i casi si ritrova la «delega del racconto a un narratore "altro" da sé, che codifica eventi e pensieri dei personaggi nel discorso indiretto libero», come si legge in Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 144.

[96] Sullo sperimentalismo avanguardistico del verismo («una rivoluzione espressiva di respiro europeo che ha segnato in profondità il romanzo del Novecento») si è soffermato Giorgio Forni in *Verga e il Verismo*, Roma, Carocci, 2022, p. 18. *Il marito di Elena* sembra in definitiva inserirsi in questa direzione.

[97] Per un approfondimento sulla «svolta interiore» si rimanda a Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 334-336; in particolare p. 336: «la svolta interiore […] diviene un elemento decisivo dello spazio narrativo occidentale solo nel secolo del realismo psicologico, fra la seconda metà dell'Ottocento e il modernismo, quando le trame pubbliche si svuotano di senso, il fuoco narrativo migra verso i processi interni e i personaggi attribuiscono un'importanza enorme a eventi che, per gli altri e per la sfera pubblica, sono minimi o inesistenti».

[98] G. Maffei, *Per una narratologia*, cit., p. 30.

[99] Si può affermare, con Lo Castro, che «Verga scrive un romanzo psicologico» che «non indulge alla vecchia maniera, ma propone un deciso superamento dei moduli narrativi e poetici con cui il tema dell'amore era stato affrontato da *Una peccatrice* a *Eros*», G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico*, cit., p. 109.

[100] «Il romanzo è stato letto nella storia della critica come un tentativo di riconciliazione e ripresa di temi e motivi della narrativa preverista», ivi, p. 105, a cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici di tali letture critiche; in particolare si veda la nota 2.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Giancarlo Bertoncini

# *La morte in maschera*
## Dario Niccodemi romanziere

Nel 1919 Dario Niccodemi, già famoso per l'attività drammaturgica in Italia e all'estero, pubblica il romanzo *La morte in maschera*. Esso narra la tragica vicenda della giovane protagonista Dora, animata da volontà di indipendenza ed autonomia, sia sentimentale che sociale, nell'intento di una piena realizzazione di sé. Nell'anticonformistica Dora, in totale contrasto con l'universo maschile, connotato da aridità sentimentale e volgarità morale, Niccodemi propone un esempio di orgogliosa autonomia femminile. All'interno di una sensibile e ricca influenza dannunziana la narrazione unisce determinismo naturalistico e indagine psicologica con venature decadentistiche. Nella varietà di procedimenti narrativi sono attive modalità di stampo teatrale e momenti di monologo interiore in cui si sfiora la logica dell'inconscio.

*In 1919 Dario Niccodemi, already famous for his dramaturgical activity in Italy and abroad, published the novel* La morte in maschera. *This tells the tragic story of the young protagonist Dora, animated by the desire for both sentimental and social independence in order to fully realize herself. In non conformist Dora, in total contrast with the male universe, characterized by sentimental aridity and moral vulgarity, Niccodemi offers an example of proud female autonomy. Whithin a sensitive and deep d'Annunzio's suggestion, the narration combines naturalistic determinism and psychological investigation with decadentist veins. In the variety of narrative procedures there are also active components of theatrical typology and moments of inner monologue in which the logic of unconscious is touched.*

Con l'immagine 'alcionia' di una *pioggia nel querceto* Dario Niccodemi, dichiarandosi «il primo nell'ammirazione e nella devozione», rende omaggio al «primo uomo della nostra stirpe e del nostro momento»:[1]

[1] Così Dario Niccodemi nella lettera a d'Annunzio: XXVIII NICCODEMI A D'ANNUNZIO, del 23 febbraio s.d. [ma 1922] in *II. Carteggi dall'Archivio di Dario Niccodemi*, in Carla Pisani, *Dario Niccodemi e il Teatro Italiano del Primo Novecento,* con lettere di Pirandello, d'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga, Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani, Roma, Bulzoni, 2021, p. 105. Alle frequenti e vibranti attestazioni di omaggio rese a d'Annunzio nella forma privata del carteggio sopra indicato si aggiunge quella espressa pubblicamente nel corso della commedia *La casa segreta* tramite il personaggio Claudio: «La casa segreta…. Non ricordavo più…. Fu Gabriele d'Annunzio, colla sua divina prescienza, che la battezzò così [la casa del personaggio Claudio], in quella mattina di caccia…» (Dario Niccodemi, *La casa segreta*, Milano, Treves, 1925, p. 121). Celebrando la *Figlia di Jorio* come opera «[...] dalla lingua scenica d'un fulgore e d'una chiarezza, d'una musicalità e d'una precisione che, mai, fin d'ora, era esistita sulla nostra scena» da Niccodemi viene dato un ulteriore e appassionato omaggio «[...] al più grande e più latino dei poeti / Al divino Gabriel del ojo herido / all'italiano che io, nella mia amicizia fatta d'umiltà e di devozione e nella mia ammirazione senza confini, ho chiamato "fiore supremo della nostra stirpe"»: Dario Niccodemi, *Evoluzione del teatro italiano da Carlo Goldoni a Gabriele d'Annunzio*, in Carla Pisani, *Una conferenza di Dario Niccodemi a Buenos Aires*, in «La Modernità letteraria», 15, 2022, pp. 136-137.

Arrivarono al querceto […] Correva [Dora][2] felice da un albero all'altro, ridendo ad ogni gocciolone di pioggia che le cadeva sul collo o nel seno. Correva agile e veloce sugli sterpi inumiditi, nel profumo della terra bagnata, tra il mirto, la mortella e le ginestre, che imbalsamavano la foresta lucente di pioggia. […] E fuggiva ancora, spariva, ricompariva tra gli alberi, chiara, effimera, irreale come una visione, come una silvana e trasparente divinità del bosco.[3]

Accanto all'appena citato e più sensibile riferimento dannunziano presente ne *La morte in maschera*, la connotazione di letterarietà attiva con significativa rilevanza nella narrazione si manifesta esplicitamente, quasi a segnalare un *Leitmotiv*, nell'epigrafe, «*Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*»:[4] citazione rimbaudiana poi ripresa sia in una zona ancor incipitaria dell'opera (nella narrazione della giovinezza della protagonista, Dora),[5] sia nella fase di *explicit*.[6] La vicenda è posta dunque sotto il segno di un maledettismo specifico appunto della poesia di Rimbaud e di cui è emblema il verso designante il tema della rivolta, che però nel caso della protagonista, Dora, viene trasferito dal piano socio-politico proprio del testo francese ad un piano del tutto esistenziale.[7] Il verso rimbaudiano è altresì rappresentativo di un tessuto di riferimenti intertestuali nei quali si incrociano due intense esperienze culturali di Niccodemi (francese, l'una; dannunziana, l'altra)[8] tramando il romanzo con una conseguenza rilevante a fini semantici. Sul livello più esteriore della storia – nella drammaticità della vicenda della protagonista[9] – si coniugano due referenti culturali che investono sia la specifica dimensione professionale di Niccodemi (ovvero la sua attività di regista teatrale e nella fattispecie

[2] Dora è il nome della protagonista del romanzo di Niccodemi di cui qui ci occupiamo. Il personaggio manca del cognome, essendo il nome accompagnato e peraltro unicamente nelle prime pagine, dedicate al periodo infantile della giovane, solo dall'epiteto «d'Oro»: «[…] la chiamavan così per la sua splendente biondezza […]» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, Milano, Vitagliano, 1919, p. 7).

[3] Ivi, pp. 267-268.

[4] Si tratta del segmento di un verso della poesia di Arthur Rimbaud, *Le forgeron*, facente parte della raccolta *Poésies*. Il testo francese suona leggermente diverso da quello riportato da Niccodemi: «Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible» (Arthur Rimbaud, *Le forgeron*, in Id., *Oeuvres – Opere*, a cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 46), ma la lezione adottata nel romanzo compare ad esempio nella *Preface* di Paul Claudel all'edizione di riferimento del 1912: cfr. *Oeuvres d'Arthur Rimbaud. Vers et proses*, revue sur les manuscripts originaux et les premiers éditions, mises en ordre et annotée par Paterne Berrichon, *Poèmes* retrouvés, Preface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912, p. 8, nota 3. La poesia appartiene alla prima raccolta rimbaudiana (*Poésies*) e di essa la selezione citata privilegia la torsione del tema a fini intimistico-sentimentali pertinenti la vicenda di Dora, totalmente ignorando la dominante e determinante sostanza civile e politica della poesia o, se si vuole, volgendo appunto ad una dimensione privata la tensione polemica espressa nel componimento.

[5] «Non aveva saputo credere neanche alle illusioni della poesia. Un verso solo, a caso, l'aveva colpita: / *Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*.» (Dario Niccodemi, *op. cit.*, p. 25).

[6] «Il terrore di perderlo [l'amante] e di non ritrovarlo mai più era [per Dora] più forte di tutti i pericoli e di tutti i dolori. / *Ce que l'on ne sait pas, c'est peut-être terrible.* / Ricordava il fatidico verso del poeta maledetto» (Ivi, p. 290).

[7] *Le forgeron* celebra l'episodio della Rivoluzione francese in cui il beccaio Legendre (non dunque un fabbro, come vuole Rimbaud) costrinse Luigi XVI a indossare il berretto rosso dei Rivoluzionari.

[8] Per la prima il riferimento va alla permanenza parigina di Niccodemi dal 1902 al 1914, in cui egli ha l'occasione di conoscere e frequentare esponenti autorevoli della cultura e dell'arte non solo francese, tra i quali Marcel Proust, Anatole France, Henry Berstein e Giovanni Boldini (di tali incontri dà testimonianza lo stesso Niccodemi, in Id., *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929); per quanto riguarda d'Annunzio ci riferiamo alla lunga amicizia, di cui è valida esemplificazione l'ampio carteggio intercorso tra i due dal 1911 al 1929, ora in Carla Pisani, *op. cit.*, pp. 92-122.

[9] La protagonista Dora soffre di una nativa insensibilità sentimentale provata sia nei confronti dei famigliari, sia negli incontri con diversi spasimanti, sia verso il fidanzato poi marito, per superare la quale si lancia infine nell'avventura con un amante che figura nel romanzo con il solo titolo di 'principe', senza alcun'altra denominazione anagrafica.

la messa in scena della shakespeariana *Romeo e Giulietta*),[10] sia il terreno propriamente romanzesco in cui si situa l'opera qui esaminata. Al riferimento a Shakespeare, richiamato per l'analogia della sorte tragica di Dora con quella di Giulietta, si unisce quello ai *Promessi Sposi* di Manzoni, con un duplice rimando: nell'ava-badessa della protagonista alla monaca di Monza e, seppure più lato (solo per l'autorità rivestita) nello zio della medesima, il cardinale-arcivescovo, al padre provinciale.[11] Ma l'autore più coinvolto in questo processo di riferimenti è il venerato d'Annunzio. Se il motivo panico svolto con arte allusiva nel passo sopra citato identifica il più sensibile riferimento dannunziano,[12] altre significative occorrenze rapportabili allo scrittore abruzzese investono la semantica del romanzo relativamente alla dimensione psicologica o a quella esistenziale della protagonista: *in primis*, la sensualità spinta fino alla lussuria (che apparenta Dora a Elena Muti de *Il piacere* e all'Ippolita Sanzio della seconda parte del *Trionfo della morte*); il tradimento del marito, accomunante Dora a Maria Ferres; l'appello erotico di Dora all'amante nel notturno delirio, alla presenza del marito, che ricorda la sovrapposizione del nome della precedente amante Elena Muti  a quello della nuova, Maria Ferres, compiuta nel momento dell'amplesso da Andrea Sperelli ne *Il piacere*; inoltre, accosta Dora ad Elena la mediazione simbolica dell'oggetto (per cui il gioiello acquistato da Dora per l'amante[13] evoca il teschietto d'avorio di cui Elena consiglia l'acquisto ad Andrea durante una vendita all'incanto); parimenti, l'ipocrisia di Andrea viene replicata nell'amante di Dora, il 'principe'; altre affinità dannunziane sono più strettamente connesse alla dinamica evenemenziale quali la corsa in auto di Dora e il 'principe' (rapportabile a quella di Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*) e, con maggior valore significante, la conclusione tragica del romanzo. Se nell'opera dannunziana l'esito ferale invera la pulsione di morte espressa in Giorgio Aurispa nelle prime pagine del romanzo e da lui attuata con violenza su Ippolita, nel romanzo niccodemiano l'evento mortale della protagonista si compie nella complicità silenziosa dell'amante, il 'principe', che assiste inerte alla morte violenta di Dora: in tale conclusione si avvera il presagio nefasto raffigurato nelle pagine iniziali

[10] Poco dopo la pubblicazione del romanzo qui esaminato, la cui prima edizione è del 1919, l'autore aprirà la sua carriera di Direttore della Compagnia drammatica da lui stesso creata con la rappresentazione di *Romeo e Giulietta* (la tragedia da lui tradotta personalmente) al Teatro Valle di Roma il 4-5-6-7-8-9-10 del marzo 1921.

[11] Nella casa della protagonista del romanzo «C'era il ritratto di una abbadessa […] Le avevan detto che era un'avola di suo padre fattasi monaca per un amore e per un delitto» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., pp. 15-16). Il duca padre della protagonista era «[…] fratello d'un cardinale-arcivescovo poco men che esiliato per l'intransigenza della sua ortodossia […]» (ivi, p. 41).

[12] Il rimando è alla celeberrima poesia *La pioggia nel pineto* della raccolta *Alcyone* di Gabriele d'Annunzio, non solo per il tema, ma anche per alcuni più evidenti riferimenti quali gli alberi («il pino, il mirto, il ginepro», nella poesia dannunziana); «molle di pioggia» è il volto della donna celebrata nella poesia, Ermione; ai dannunziani «volti silvani» rimanda la «silvana […] divinità»; alla dannunziana «argentea pioggia» risponde la «foresta lucente di pioggia». E Dora è in questo momento della sua storia immersa nella travolgente passione amorosa con l'amante (il cosiddetto 'principe'), in quella che può configurarsi come la dannunziana «favola bella» che «oggi [l'] illude»: illusoria per Dora proprio perché per lei ferale, concludendosi la relazione con l'amante tragicamente, con la morte della giovane (per d'Annunzio le citazioni sono tratte da Gabriele d'Annunzio, *Alcyone*, introduzione e prefazione di Pietro Gibellini, note di Maria Belponer, Milano, Garzanti, 2006, *passim*, pp. 86-92).

[13] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 252: «Un bello smeraldo cupo, tenuto alle grinfie massicce d'un grosso anello di platino».

dell'opera nell'«avola [di Dora] fattasi monaca per un amore e per un delitto», avola in cui si riflettono la psicologia e la vicenda della protagonista niccodemiana: «E aveva sentito dire: "carattere indomabile", "vittima della voluttà e della volontà", "fuga scandalosa", "morte violenta"».[14]

Con un'autorevolezza da narratore onnisciente (peraltro adottata, oltre che per gli altri personaggi, per l'intera storia), Niccodemi delinea il personaggio di Dora mediante un succinto percorso cronologico dai sette ai quindici anni[15] attraverso episodi significativi[16] intesi principalmente a definirne il carattere indocile e anticonvenzionale. Il personaggio della giovane è elaborato attorno a un dato psicologico primario costituito dalla pulsione a colmare un *deficit* originario rappresentato dalla solitudine: «Lei era sola. Guardava nel passato ed era sola. Guardava nell'avvenire ed era sola. Era sempre stata sola, e non era mai stata libera.»[17] Dora è connotata da un'attitudine alla ribellione portata fino all'ardire anticonformistico:

> [...] sulla spiaggia tirrena, quell'anno, quindicesimo della sua età, furoreggiò […]. Il suo bagno era l'avvenimento più importante, più atteso di ogni giornata […]. Nessuno confessava di trovarsi lì col solo proponimento di vedere una bella ragazza che prendeva il bagno in costume da uomo […].[18]

Nella giovane protagonista Niccodemi proietta la qualità dell'autodeterminazione che è propria di molte protagoniste delle sue commedie (e che contraddistingueva la compagna di Niccodemi all'epoca, Vera Vergani). In Dora si dispiega un percorso di rivolta e di rifiuto delle convenzioni, nel proposito di una realizzazione di sé; questa è identificata nell'acquisizione della 'felicità', ovvero nel benessere interiore conseguito anche a costo d'infrangere le norme sociali. Dora perviene così, nel processo di giustificazione della propria condotta, ad elaborare una teoria della moralità di assoluta ed esclusiva identificazione con il conseguimento della personale felicità. Lo sviluppo di tale concezione si dispiega all'insegna di una centralità dell'ego, metaforizzata nell'audacia di un pre-calviniano atto di *duchessa rampante* («[…] con un'agilità da scimmia che fugge un pericolo [la giovane Dora] saliva, saliva fin dove poteva, e poi a cavalcioni sul ramo più lungo e più flessibile, a piccoli colpi di reni, si spingeva verso l'estremità.»)[19] e trasposta sul piano erotico-sensuale nell'esclusività dell'iniziativa autonoma (il bacio verso il giovane coetaneo figlio del giardiniere[20] e il tradimento del marito con l'amante, il 'principe').

---

[14] Ivi, p. 16.
[15] Ivi, p. 26: «E aveva quindici anni come Giulietta».
[16] Quali la notturna fuga dalla casa domestica a sette anni per dormire nuda all'aperto (ivi, p. 8-9), l'irrisione verso il sacerdote precettore (ivi, p. 10), l'offesa verso il confessore (ivi, p. 12), ecc.
[17] Ivi, p. 131.
[18] Ivi, pp. 26-27.
[19] Ivi, p. 20. Il riferimento va a *Il barone rampante* di Italo Calvino per un tale episodio di ardimento anticonvenzionale, o, se vogliamo, antitetico al rispetto delle norme sociali; ma, al di là della radicale diversità sia tematica che stilistica delle due opere, ad accomunare i due protagonisti sta questa propensione alla ribellione verso le regole della società.
[20] Ivi, p. 21: «[…] lo baciava, forte, una volta sola, sulle labbra e scappava. / Una volta fu lui che, improvvisamente, […] incominciò a baciarla […] Lei non urlò non si mosse […] Lo maltrattò, lo picchiò, lo graffiò crudelmente […]».

Il romanzo si articola con una pluralità di procedimenti narrativi all'interno di una dominante intelaiatura da racconto sentimentale, in cui si proietta il mito romantico dell'amore infelice e della passione senza limiti e in cui si combinano modalità strutturali sovratemporali. Nell'impianto complessivo, infatti, motivi o temi di una riconoscibile modernità cronologica (per l'epoca e gli ambienti) sono trasposti nei calchi di strutture profonde del narrare riferibili addirittura alla morfologia della fiaba.[21] La stessa anonimia anagrafica dispone la vicenda di Dora nella dimensione acronica di vicenda simbolica e significante su un livello esistenziale, pienamente congrua con l'assenza di espliciti ancoraggi cronologici della *story*; solo interni rimandi (*in primis* e soprattutto i riferimenti a persone reali della fine Ottocento-primo Novecento, ovvero Gerard d'Houville, Madame de Poutlalès, Liane de Pougy, Giovanni Boldini),[22] permettono di assegnare la vicenda all'epoca della *Belle Époque*, seppure in termini assai lati e generici. Gli unici riferimenti temporali sono infatti relativi alla biografia di Dora, come si è detto, dai suoi sette fino ai quindici anni, questi ultimi forse non casualmente precisati, potendo rivestirsi di una forte connotazione letteraria per la contiguità con i quattordici anni della ricordata Giulietta shakespeariana.[23] Con tale eroina Dora condivide infatti lo spirito d'indipendenza, per non dire di ribellione, questo almeno per quanto riguarda la protagonista niccodemiana: fin dagli esordi esso si qualifica in lei come totalizzante giacché copre sia lo spettro più strettamente personale, con la connotazione psicologica del complesso di Elettra manifestato nella gelosia/rivalità verso la madre («Aveva una grande ammirazione per la bellezza della madre. […] / Era gelosa.»);[24] sia l'àmbito più ampiamente sociale in quanto rifiuto di ogni valore dell'ordine costituito (letteratura, religione, famiglia, poesia).[25]

[21] Nel personaggio principale, Dora, si manifesta l'eroina che affronta ed effettua la prova secondo le modalità canoniche e convenzionali del modello fiabesco, trasferendole nella forma della modernità, per cui l'automobile dell'amante prende il luogo del cavallo quale mezzo di accompagnamento; ma resta la struttura fondamentale dell'eroina ingenua che incontra il cavaliere affascinante, ovvero l'eroe negativo (il cosiddetto 'principe' nella finzione narrativa) al quale si accompagna, sperimentando il passaggio del 'limite proibito' da cui esce mortalmente sopraffatta.
[22] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 81: «Gerard d'Houville, grande scrittrice […] la salutò con festoso entusiasmo nel *Figaro* in un articolo intitolato *La decouverte d'un Titien* […]». Gerard d'Houville, pseudonimo di Marie Louise Antoniette de Hérédia, fu sposa del commediografo Henri de Regnier. Ivi, p.102: «Chi è quella meravigliosa vecchia […]? – chiese Dora. / – Madame de Pourtalès […]»; ivi, p. 102: «– Liane de Pougy, la Ninon de Lenclos della terza repubblica»; ivi, p. 107: «Il parigino […] fu molto sorpreso d'apprendere da un russo che il prolifico Scribe aveva vissuto in quella palazzina borghese e signorile della via Pigalle». Giovanni Boldini (1842-1931) vive a Parigi a partire dal 1872. Qui è citato per la fama dovuta ai ritratti di donne affascinanti dell'alta società nobiliare e borghese della *Belle Époque*: «Boldini vede Dora all'esposizione di cani, nel già illustre recinto del *Jeu de Paume* e improvvisa un ritratto un po' arbitrario ma audace e potente di esecuzione» (ivi, p. 82). In *Incontro con Boldini* (Dario Niccodemi, *Tempo passato*, cit., pp. 160-169) il commediografo ricorda la conoscenza con l'artista avvenuta il 12 ottobre 1892 poco dopo il suo arrivo a Parigi da Buenos Aires: «Quattro secoli prima, vedi combinazione, nello stesso mese e nello stesso giorno, Cristoforo Colombo scopriva l'America» (ivi, p. 160).
[23] Il riferimento all'eroina shakespeariana riveste un rilevante significato nella vicenda personale di Niccodemi nella sua qualità di Direttore della compagnia drammatica, come si è accennato nella nota n. 10.
[24] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 13.
[25] Ivi, p. 25: «E si era ribellata anche all'irresistibile prestigio della letteratura […]: una turlupinatura come quella della religione, una mistificazione come quella della famiglia. / Non aveva saputo credere neanche alle illusioni della poesia.» Anche in questo totalizzante rifiuto dei valori sociali è ipotizzabile una consonanza rimbaudiana: «R. [*sic* per Rimbaud] incarna nel simbolo del "bruto" e soprattuto [*sic*] del "negro […]" il suo rifiuto della morale cristiana e borghese.

Ma al tempo stesso la vicenda di Dora disegna un percorso di antieroina sconfitta secondo un naturalistico determinismo in un destino di morte prefigurato dal ritratto dell'ava, destino scandito ripetutamente nel testo e preannunciato nella connotazione letteraria non solo dell'evento ma anche della modalità:

– Conoscete Turghenieff [*sic*], lo scrittore russo? / – No. / – Era un colosso come quel moro […] aveva paura della morte; non della morte in se stessa come fatto definitivo, ma perché un ebreo gli aveva detto che lui avrebbe dovuto lottare contro la morte, come contro un nemico vivo, corpo a corpo, coi pugni, con le unghie e coi denti…[26]

La sorte negativa della protagonista è naturalisticamente (oltre che segnata nelle coordinate ereditarie simboleggiate nell''avola') emblematizzata nella malattia fisica[27] quale determinante punto di svolta nelle sue scelte; la concezione del destino raffigurata nell'opera è pertanto quella di una realtà sottratta alle possibilità di gestione umana ed ineluttabilmente ferale, tanto più pur nell'apparente volontà decisionale della protagonista. La dimensione letale è ribadita proprio nei momenti di più intimo coinvolgimento esistenziale, dall'iniziazione al sesso da parte del marito nella prima unione coniugale («Aveva sentito proprio un freddo di morte.»)[28] all'amplesso con l'amante, il 'principe' («E il silenzio solenne […] raccolse un urlo [di Dora] che fu di morte.»),[29] fino a compiersi nella némesi dell'abbandono, da parte dell'amante, di lei ferita mortalmente: némesi che replica l'abbandono del marito morente da parte di Dora; si compie così la condanna dell'imprudente infrazione erotica di Dora, realizzando il connubio di 'amore e delitto (ovvero morte)' configurato nella vicenda dell'ava monaca. Secondo appunto uno stampo naturalistico la malattia fisica agisce da fattore determinante nelle successive vicende della protagonista, a partire dalla decisione di effettuare il tradimento del marito, ovvero di sperimentare una diversa e presunta appagante esperienza erotica, promossa non da intesa sentimentale né da convenienza sociale, ma dall'istinto di rivolta.
La vicenda è posta dunque sotto il segno di un determinismo naturalistico punitivo secondo una fatalità da tragedia greca familiare al commediografo Niccodemi. In questa prospettiva si colloca la duplice *mise en abîme* della sorte di Dora prefigurata in quella di Phrynette:[30] duplice perché lo è moralmente, per il 'mercato'/svilimento del corpo; e fisicamente, per la perdita di sé, della propria persona, mutilata nell'una,

Religione, giustizia, politica, cultura, commercio, tratti esecrati di un medesimo volto […] ed anche articoli del codice feroce e imbecille […]» (Ivos Margoni, *Note* in Arthur Rimbaud., *Oeuvres – Opere*, cit., p. 434).
[26] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 115. Il dialogo si svolge fra un accompagnatore russo (presente nel romanzo con la sola specificazione di essere un diplomatico) e Dora nella serata in cui insieme con il marito e tre «[…] amici, uno francese, uno russo e uno spagnuolo […]» (ivi, p. 100) si recano a Montmartre.
[27] Ivi, p. 146: «Dopo l'orgia di Montmartre una violenta febbre nervosa l'aveva inchiodata al letto».
[28] Ivi, p. 73.
[29] Ivi, p. 212.
[30] Phrynette è il nome (diminutivo francese di Frine) della danzatrice che si esibisce nella «[…] bettola […] rabelesiana [*sic*].» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 116) e che le era stato assegnato per essersi denudata al processo da lei intentato contro l'amante colpevole di averla deturpata con «[…] cinque revolverate» (ivi, p. 126).

uccisa nell'altra; non a caso la vicenda di Phrynette è collocata sullo sfondo di un maledettismo decadente simboleggiato dalla ricordata citazione rimbaudiana e raffigurato nella Parigi notturna delle orgiastiche esibizioni della stessa Phrynette e delle assunzioni della cocaina.

Nell'elaborazione del personaggio di Dora, insieme con coordinate consistenti (per non dire fondamentali) di un naturalismo deterministico, come quelle indicate, si intrecciano però connotazioni di uno psicologismo decadentistico. Di queste la più intensa espressione si ha in un'auto-indagine identificantesi nel tentativo della giovane, se non volontà, di risolvere un trauma originario («Sono nata delusa, ho vissuto delusa […]»).[31] Nell'universo dei personaggi femminili niccodemiani, e soprattutto nelle protagoniste delle opere teatrali, una parte rilevante, per non dire predominante è svolta dalla raffigurazione psicologica della donna, con approfondimenti e sfumature che sfiorano la dimensione psicoanalitica, peraltro consonanti con l'autoconsapevolezza dell'autore attestata nell'articolo *Elogio della distrazione* in cui egli propone un soggetto di largo dominio nella cultura dell'epoca. Siamo infatti con tale intervento nella contiguità con la logica dell'inconscio, essendo l'articolo impostato sul motivo di «quelle rapide e salutari fughe nell'incosciente» generate dalla «distrazione», ovvero da «quell'attimo in cui la coscienza muore»: «Si parte per l'incommensurabile infinito […] si viaggia nel buio e nel nulla […] La distrazione è inspiegabile come il sogno».[32]

Nel romanzo in oggetto il processo di definizione della psicologia della donna delinea una dimensione masochistica di annullamento della propria personalità, riconoscendo il conseguimento del piacere nella sottomissione al piacere altrui («Immolarsi al piacere degli altri, per avere uno scopo […] per andare al di là della convenzione»),[33] secondo un'autogiustificazione ideologica che solleva una tale finalità a generale condotta delle donne: voler essere «Una donna come le altre, come tutte le altre, che corron dietro alla propria voluttà come dietro all'ombra di una chimera e che quando la raggiungono […] ci si conficcano disperatamente per viverne o per morirne...»).[34]

In Dora nell'infrazione delle norme socio-famigliari, intenzionalmente attuata ma al contempo sciolta da un controllo razionale, si estremizza quello spirito di contraddizione, anzi di egodeterminazione che connota nativamente la psicologia

[31] Ivi, p. 161.

[32] Tutte le citazioni sono tratte da Dario Niccodemi, *Elogio della distrazione*, in «La fiera letteraria», III, 45, 6 novembre 1927, p. 1. Ringrazio Carla e Antonio Durbé, eredi di Niccodemi, di avermi messo a disposizione l'articolo conservato nel Fondo Niccodemi. Con il tema della distrazione nell'accezione freudiana siamo nell'area della cultura primonovecentesca che caratterizza appieno, insieme con Pirandello, un altro dei massimi autori, Italo Svevo de *La coscienza di Zeno*. Nel caso niccodemiano il tema della distrazione sollecita l'accostamento alla celeberrima novella pirandelliana, *Distrazione*, compresa nella raccolta *La vita nuda* uscita in prima edizione nel 1910 presso Treves: accostamento non peregrino, considerato che l'articolo niccodemiano, avvalorando la sensibilità moderna dell'autore, per non dire anche una più o meno indiretta influenza (o quanto meno vicinanza pirandelliana) tratta un soggetto di largo dominio nella cultura dell'epoca. Per quanto concerne l'approfondimento psicologico del personaggio un particolare rilievo acquista la commedia intimista di Dario Niccodemi, *L'alba, il giorno, la notte,* fondata su due soli personaggi, Anna e Mario; l'opera, dedicata a Vera Vergani, fu rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 29 marzo del 1921.

[33] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 133.

[34] Ivi, pp. 134-135. Il passo in discorso indiretto libero assegna a Dora la responsabilità della riflessione.

della protagonista o, altrimenti detto in termini più culturalmente pertinenti, quella pulsione che infine si rivela di 'superomistica' autodeterminazione: dopo la malattia si compie in Dora un processo psicologico in cui si proclama il principio del 'piacere' (echeggiando appunto d'Annunzio), vale a dire, nel caso niccodemiano, celebrando l'eros come atto anticonvenzionale, di rivolta contro le norme sociali, esclusivamente dettata da una pulsione sensuale, fino a risolversi in uno stadio 'animale' mediante l'identificazione del piacere nell'atto sessuale quale unione 'bestiale' («Mi aspetta domattina il mio amante. E mi prenderà bestialmente come mi ha preso oggi […] finché mi sarò consunta d'amore»).[35] E in questo percorso psicologico che la conduce al tradimento Dora attua la lezione del marito rovesciandone l'applicazione proprio contro di lui, «maestro di vita e d'amore»,[36] figura d''inetto' rispetto alle attese della sposa, pur essendosi proposto quale esteta e teorico del 'piacere' sensuale come unica e assoluta modalità di espressione del sentimento d'amore («Creda, Dora: senz'arte, il godimento, unica realtà tangibile e perfettibile dell'amore, è intrasmissibile»,[37] «[…] anch'io le inchiodai nella testa e nella carne l'idea che al mondo non esisteva che il piacere […]»).[38] In tale personaggio la compiaciuta esibizione di una filosofia nichilista si coniuga con l'insensibilità verso i sentimenti della moglie nella prima notte di nozze («[…] dopo una carezza stanca […] egoista e soddisfatto, aveva acceso una sigaretta, e l'aveva lasciata ancora nella desolata angoscia della sua delusione.»);[39] oltre a ciò, un totalizzante edonismo (iconicamente raffigurato nella cura delle mani), la miseria morale espressa nel tradimento della moglie con la manicure (al tempo stesso che lamenta la trascuratezza della moglie nei propri confronti), nonché la pratica di morfinomane lo disegnano come un prototipo di dandy o, meglio, di miserevole esemplare superomistico che al tempo stesso replica e denuncia negativamente il modello dannunziano. Nello spazio dell'intertestualità è infatti non meno rivelatore di una sensibile conformazione dannunziana il personaggio del marito di Dora; il dannunzianesimo di Niccodemi o, per dir meglio, la sua venerazione per il maestro abruzzese, nel personaggio del marito prende le forme di una devota applicazione della giustificazione addotta da d'Annunzio di aver voluto fare con *Il piacere* opera esclusivamente realistica di rappresentazione di un modello umano negativo.[40]

[35] Ivi, p. 229. Un riferimento rimbaudiano anche nell'imbestiamento: «Je suis une bête, un nègre», in Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in Id., *Une saison en enfer*, in Id., *Oeuvres – Opere*, a cura di Ivos Margoni, cit., p. 208. «Nella prima parte della *Saison en Enfer* […] vi è lo stato d'assenza d'ogni principio […] cioè la bestialità pura. Rimbaud dice: io *sono una bestia, un negro*» (Frédéric Musso, *Arthur Rimbaud*, Milano, Mondadori, s. d., p. 34, corsivo nel testo).
[36] Ivi, p. 163.
[37] Ivi, p. 53.
[38] Ivi, p. 89.
[39] Ivi, p. 75.
[40] È la celeberrima dichiarazione nella dedica *A FRANCESCO PAOLO MICHETTI* di aver studiato nel romanzo suddetto «[…] non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane […]»: Gabriele d'Annunzio, *A FRANCESCO PAOLO MICHETTI*, in Id., *Il piacere,* Introduzione di Pietro Gibellini, Prefazione e note di I. Caliaro, Milano, Garzanti, 1999. È difficile pensare, anzi è da escludere che Niccodemi intendesse operare una rilettura critica del personaggio creato da d'Annunzio, data la venerazione documentata dello stesso Niccodemi verso l'autore abruzzese. Al contrario è più attendibile supporre un'intenzionale ripresa omaggiante. Su *Il piacere* si vedano le note e commento a cura di Annamaria Andreoli in Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi,*

Peraltro il 'marito' rientra nella connotazione negativa che investe tutti i personaggi maschili raffigurati nel romanzo: dal fatuo padre di Dora all'impudente giovane contadino, all'egoistico primo innamorato della giovane (il duchino), all'egotico consorte, ai tre accompagnatori di Dora nella notte di Montmartre superficialmente irrisori verso la sorte infelice e la menomazione fisica della ballerina Phrynette, fino alla falsità interessata del 'principe' (non sono esclusi dunque neanche i personaggi secondari). Anzi, sotto un pessimismo totalizzante è posto l'intero universo umano raffigurato nel romanzo (poiché neanche la fatua madre di Dora si salva, se non per la minima cura che si prende della figlia in occasione della malattia della stessa) ed è un connotato singolare e distintivo rispetto a tutte le altre opere di Niccodemi. Al tempo stesso, per quanto concerne il marito, la costruzione del personaggio rivela la messa in atto da parte di Niccodemi di una componente 'drammatica' o, per meglio dire, di una modalità strutturale di specifica proprietà teatrale, nella lunga e rilevante sequenza monologante di autoriflessione del personaggio; si tratta di quello che potremmo definire un importante esperimento narrativo di Niccodemi: tale sequenza si dipana, infatti, secondo un percorso franto (caratterizzato da passaggi repentini e sciolti da rigida logicità consequenziale) di un monologo interiore che sfiora il flusso di coscienza, senza conseguirlo solo perché Niccodemi non compie il passaggio decisivo di liberarlo dalla costrizione sintattica del virgolettato.[41]
Così come il personaggio principale dell'universo femminile, ovvero Dora, è carente di specificazioni anagrafiche, lo è anche l'esemplare massimo della negatività nell'universo maschile, il cosiddetto 'principe', adibito alla rappresentazione del ruolo di personaggio negativo in assoluto, dalle proprietà addirittura luciferine.[42] Il ritratto costruito da Niccodemi, nel rispetto di canoni tradizionali del narrare, ne mette in evidenza il componente fondamentale della contraddizione, anzi della doppiezza, attraverso dati sia fisici che psicologici; a proprietà nobilitanti («Aveva una fronte nobilissima […]. Il naso e il mento erano di una purità classica […]»;[43] «Un profilo impeccabile, come di medaglia del Rinascimento»)[44] si accompagnano infatti connotati di rozzezza o irregolarità:

volume primo, Edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1988.

[41] Procedimenti analoghi, ma meno estesi di quello appena ricordato, ricorrono anche a proposito di Dora nell'occasione della notturna escursione a Montmartre (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 140-141; o nell'attesa dell'incontro con l'amante, ivi, pp. 194-196, *passim*). In questi procedimenti si manifesta la vicinanza di Niccodemi con la narrativa contemporanea.

[42] Nel 'principe' si mescolano attributi che lo connotano come uomo fatale e satanico, secondo la tipologia individuata da Mario Praz nel capitolo *Le metamorfosi di Satana* (in Id., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, s. l., Carabba, 1930, p. 61: «In lui apparivano, inesplicabilmente commisti molto di amabile e molto di odioso, molto di attraente e molto di terribile.») E l'attributo luciferino è nel mezzo di trasporto, l'automobile: «[…] il fragore del bolide rosso assurgeva a delle intensità infernali» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit. p. 198).

[43] Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit. p. 178.

[44] Ivi, p. 203.

[…] le braccia fini e forti si sciupavano all'estremità: i polsi erano tozzi e le mani piatte, larghe, senz'espressione; […] intorno alle unghie lucidissime, curatissime, un indelebile segno scuro come di chi ha lavorato nel grasso o nel ferro.[45]

Più che verso altri personaggi o situazioni narrative si ha, nei riguardi di questo personaggio, l'esplicazione di una presenza autoriale: alle caratteristiche dell'uomo raffigurate dal punto di vista di Dora si accompagnano, infatti, le dichiarazioni o illustrazioni da parte del narratore circa i tratti negativi della personalità, manifestamente rivelatori della sua volgarità e violenza («Si diceva di lui che […] bestemmiava come un facchino; che si ubriacava in notturne e misteriose orge […]»);[46] ne consegue un'esplicita denuncia della vera natura o, come dichiara il narratore stesso, della «losca personalità»[47] del soggetto:

Ostia, che salti! […] Sempre zitta [rivolto ad un'amante contemporanea alla vicenda con Dora]. Capisci? […] O stare zitta o levarti dai piedi… […] E bestemmiò atrocemente […] Quel becco di suo marito […] mi ha mezzo rovinato l'altra sera […].[48]

Nella storia svolgono un ruolo significativo le differenti coordinate paesistiche in cui sono ambientati i diversi momenti, secondo proprietà che diremmo di 'connotazione' tradizionale: dalla marittima Versilia, luogo dell'infatuazione da parte di Dora per il giovane duchino, a Venezia, spazio della fascinazione provocata dal dandy poi marito,[49] alla realtà altra, anticonvenzionale, rappresentata dai luoghi del piacere e del vizio, quali Montmartre e Montecarlo. In questa dimensione un ruolo particolare acquista Montmartre, per antonomasia l'altro paese: passare da un conosciuto quartiere parigino ad esso è oltrepassare il confine della quotidianità familiare, sperimentare una realtà non consueta, se non l'antirealtà, con i suoi tratti 'carnevaleschi'[50] e con la sua interna doppiezza nella commistione di accattivante suggestione («Dora credeva di sognare. / O si credeva nel paese delle favole. […] Credeva di vivere in una fiaba allegra.»)[51] e di inquietante alterità (gli «[…] antri sotterranei […] dalle stranissime facciate […] infernali addirittura [...]»).[52] Secondo una raffinata ricorsività, alla notturna e luciferina escursione in Montmartre corrisponde nelle pagine finali del romanzo la notturna, rovinosa, *infernale* corsa di Dora verso l'amante, entrambe occorrenti nella dimensione «carnevalesca» del

[45] Ivi, p. 178.
[46] Ivi, pp. 178-179.
[47] Ivi, p. 247.
[48] Ivi, pp. 239-242.
[49] Non si può escludere che nell'ambientazione veneziana abbia agito un'esperienza autobiografica, ovvero la dimora a Venezia nel 1911 con l'attrice francese Réjane, pseudonimo di Gabrielle-Charlotte Reju: cfr. Carla Pisani, *op. cit.*, p. 93, nota 39 relativa alla lettera di Niccodemi a d'Annunzio da Venezia del 10 luglio s. d. [ma 1911] in cui si fa riferimento ai lavori di ristrutturazione dell'abitazione presa dalla Réjane in quell'anno; un ulteriore riferimento a una dimora veneziana nella lettera di Niccodemi a d'Annunzio del 16 dicembre 1916 (ivi, p. 85).
[50] «Dora […] era entrata in una zona differente […] un po' carnevalesca» (Dario Niccodemi, *La morte in maschera*, cit., p. 108).
[51] Ivi, pp. 110-111.
[52] Ivi, p. 109.

rovesciamento delle convenzioni; nella sua ultima manifestazione tale ribaltamento si rivela totalizzante, giacché coinvolge l' esistenza stessa della giovane.
In Dora si esprime dunque l'autoaffermazione come infrazione totale delle norme della società, portando alle conseguenze estreme quella volontà, talora pulsione, di realizzazione del sé che è connotato distintivo di molte protagoniste delle opere teatrali di Niccodemi e che qui è sviluppato fino alle più audaci affermazioni e alle più temibili conseguenze e, nella mediazione narrativa, risolto con la sconfitta dell'eroina. L'*explicit* dell'opera, tanto significante come atto della narrazione, chiude il tentativo di rivolta della protagonista in una dimensione da tragedia greca (nella prospettiva del dominio del 'fato' giustappunto inteso nel senso dell'antica concezione drammatica e in cui si include anche la tonalità del dramma 'romantico' evocata nel riferimento a Giulietta). L'esito dell'opera si prospetta come conseguenza tragica di un'infrazione, quella compiuta da Dora, figura della 'anormalità', immagine di una provocatoria diversità rispetto ai canoni famigliari, sociali, coniugali, sentimentali, autrice di un'ardita trasgressione attuata nella finalità di una compiuta realizzazione di sé nella piena consonanza dell'appagamento sentimentale con quello sessuale.

oblio 47

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Tommaso Mozzati

# Pasolini, Longhi e il *David* di Manzù: dibattiti bolognesi, llengua furlà

L'articolo si propone di ricostruire il contesto intellettuale che portò Pier Paolo Pasolini a inserire, al cuore della sua prima raccolta di versi (*Poesie a Casarsa*, uscita nel 1942), il componimento *Per il "David" di Manzù*, omaggiante una fra le più celebri opere della giovinezza dello scultore bergamasco. Il contributo ne riconduce la vena ecfrastica alla lezione di Roberto Longhi, legando quest'esperimento ad alcune prove più tarde, dedicate a Picasso o a Carlo Levi, ad Anna Salvatore o a Renato Guttuso, influenzate similmente dalla lezione dello storico dell'arte piemontese (che di Pasolini era stato docente presso l'Università di Bologna).

*The article examines the intellectual background that led Pier Paolo Pasolini to include, at the core of his first poetic collection (*Poesie a Casarsa*, published in 1942), the compositon titled* Per il "David" di Manzù*, a homage to one of the most famous early works by the Bergamesque sculptor Giacomo Manzù (1908-1992). Using this context, the contribution traces Pasolini's ekphrastic vein back to the lessons of his former professor at the University of Bologna, Roberto Longhi (1890-1970), linking this early experiment to later compositions dedicated to Picasso or Carlo Levi, to Anna Salvatore or Renato Guttuso,*

È stato per primo Renzo Renzi a individuare, al cuore della giovinezza di Pasolini e al centro della sua bibliografia d'esordio, polarità vissute e fantasmate, un asse affettivo sorretto dall'antitesi fra Bologna e il Friuli, strutturato attorno a dualità spirituali prima ancora che geografiche:

> La città, […], potrebbe essere dunque il luogo dei maestri, del padre, del fascismo, siccome Casarsa è il rifugio palese nel grembo materno.[1]

Da allora, l'esistenza di una 'patria' e di una 'matria' nella biografia e nella produzione del poeta è assurta a *tópos* critico inevitabile, utile a ricondurre al calendario oscillante dei suoi anni universitari produzioni varie e distinte, sia in fatto di generi, che in

[1] Il testo di Renzo Renzi è comparso per la prima volta in «Cinema nuovo», 300, marzo-aprile 1986, pp. 14-21 in particolare p. 20; è stato poi riproposto in Renzo Renzi, *Quasi un compagno di scuola*, in Davide Ferrari e Gianni Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, atti del convegno (Bologna, dicembre 1995), Bologna, Pendragon, 1998, pp. 135-150 in particolare p. 148. Il saggio è stato di recente ripubblicato in Marco A. Bazzocchi e Roberto Chiesi (a cura di), *Pasolini e Bologna. Gli anni della formazione e i ritorni*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2022, pp. 9-23 in particolare p. 21.

rapporto ai veicoli editoriali o alle chiavi linguistiche, in relazione cioè alle scelte dei medium espressivi di volta in volta adottati dallo scrittore.[2]
Elette a testimonio di tale frattura, separante gli inverni emiliani dalle estati nel pordenonese, sono state ovviamente le *Poesie a Casarsa*. La raccolta, uscita nel luglio 1942 e composta in *llengua furlà*, è apparsa infatti a interpreti autorevoli come il sintomo manifesto di un'esistenza connessa a radici allogene, da collocarsi in ottica di fatale (per quanto implicito) conflitto col nazionalismo littorio. [**fig. 1**]
Sappiamo d'altronde che la genesi stessa dello smilzo libretto ebbe per proprio scenario una vacanza a nord-est nel 1941, stando almeno a quanto comprovato dagli autografi numerosi riconducibili al suo *stemma codicum*;[3] pur tuttavia, il fatto che il volume vedesse la luce a Bologna, per iniziativa del libraio Mario Landi, suggerirebbe una qualche, ulteriore elaborazione della chiave adottata da Renzi, suggestiva ma nutrita da un'antinomia fin troppo rigida.
L'idea di portare il dialetto materno in seno al discorso bolognese inviterebbe ad ammettere, nella pratica autoriale di un Pasolini ventenne, l'urgenza di costruire 'ponti' fra le proprie divergenti esperienze, piuttosto che la spinta a validare l'irriducibile distanza fra quelle dimensioni, cartografiche e viscerali a un tempo.
La stessa appartenenza delle *Poesie* a un più ampio progetto editoriale, nutrito dai debutti in versi degli amici legatisi a Pier Paolo durante il *cursus* studentesco (cioè di Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra), invita a perseguire questa lettura, spogliando la collaborazione col Landi di un mero opportunismo commerciale.[4] Se infatti il piano stabilito col libraio di Piazza San Domenico, improvvisatosi per l'occasione scopritore di talenti, gemmava innanzitutto da un'idea di 'gruppo' (la medesima alla base di «Eredi», rivista a lungo dibattuta sebbene destinata a non veder mai la luce),[5] anche la proposta pasoliniana si carica di un palese intento programmatico: come se insomma, nel consegnare ai colleghi i propri canti friulani, il poeta intendesse colmare la lontananza dolorosa raccontata nelle lettere da Casarsa, ricollocando – per così dire – l'entusiasmante avventura intellettuale d'universitario bolognese nel paesaggio idillico della campagna materna o mischiando le acque limpide del Tagliamento alle correnti suburbane del Reno e del Savena.

[2] V. ad esempio l'assai convincente Marco A. Bazzocchi, *Pasolini: figure del destino*, in «Studi pasoliniani», 4, 2010, pp. 37-45.
[3] Sulla storia editoriale delle *Poesie a Casarsa* v. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 1495-1498 e poi, in ultimo, Franco Zabagli, *Come nei sogni*, in *Il primo libro di Pasolini*, Monticello Conte Otto, Ronzani, 2019, pp. 7-51 in particolare pp. 25-27.
[4] V. in ultimo Franco Zabagli, *Come nei sogni*, in *Il primo libro*, cit., pp. 7-51 in particolare pp. 27-30; Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, in Marco A. Bazzocchi e Roberto Chiesi (a cura di), *Pasolini e Bologna*, cit., pp. 29-93 particolare p. 80.
[5] V. in ultimo Franco Zabagli, *Come nei sogni*, in *Il primo libro*, cit., pp. 26-30.

In quest'ottica meglio si chiarisce l'indice meticcio d'italiano e *furlà* in apertura di volume, a scandire l'andamento delle quarantotto pagine di cui si compone la raccolta, impressa in carattere Bodoni per l'Anonima Arti Grafiche del «signor Tamari»:[6] alla *Dedica* segue *Il nìni muàrt*, a *Per un ritorno al paese* risponde *Altair*.[7]
In un palinsesto tanto eterogeneo, malgrado le dimensioni contenute del volume, fanno partita a sé le terzine di *Per il "David" di Manzù*, quasi al centro della sezione d'apertura.[8] Sin dal titolo, infatti, esse si differenziano per un'allusione ecfrastica, accademica (ben esemplata dal virgolettato che spezza in due la prolissa intestazione), estranea all'andamento delle rime, precedenti o successive: Pasolini vi richiama la fedeltà con cui lo scultore bergamasco, sulla metà degli anni Trenta, aveva meditato attorno alla figura biblica, arrivando a siglare la fragrante composizione di un fanciullo accasciato, colto in una nudità senza veli, il viso ridente di una grazia numinosa.[9]
Non per nulla, in corpo alla tempestiva recensione apparsa sul «Corriere del Ticino» nell'aprile '43, Gianfranco Contini notava la specificità del testo, sottolineandone il «pregevole quasi-parnassianesimo», declinazione alquanto peculiare nell'atmosfera propria alle *Poesie*.[10] Del resto, la singolarità del componimento all'interno del *corpus* pasoliniano è documentata da ragioni diverse e convergenti: *in primis*, dal fatto che ad appena due anni dalla stampa d'esordio, quando lo scrittore stava valutando una nuova edizione della raccolta, proprio il titolo della lirica per Manzù si vedesse sottoposto a un ripensamento radicale, adattandosi – almeno nella proposta d'indice conservata presso il Vieusseux– al semplice *Par un David*. Una modifica analoga sarebbe stata mantenuta anche per la *Meglio gioventù*, l'antologia 'riassuntiva' assemblata dallo scrittore nel 1953. Le rime vi compaiono solo come *David*, elucidando quanto lo spinto alessandrinismo della prima veste avesse rapidamente frustrato il giovane scrittore, spingendolo a una revisione intesa soprattutto a obliterarne la natura citazionista, libresca.[11]
Nulla infatti, se non il rimando dell'intestazione più antica, richiama direttamente l'opera di Manzù. La sparizione di un rinvio esplicito trasfigura allora il colto gioco contrappuntistico imbastito per le *Poesie* in un quadro simbolico d'ispirazione palatina, ben più in linea con le altre prove del canzoniere.

[6] Roberto Roversi, *Gioventù di un poeta*, in «Bologna incontri», VI, 11-12, 1975, p. 15.
[7] Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Mario Landi, 1942, pp. 9, 10, 23-26, 27.
[8] Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, cit., p. 15. Dario Trento ritiene le terzine ispirate a una precedente composizione, intitolata *Fine d'amore*, spedita da Pasolini per lettera agli amici bolognesi il 20 agosto 1941; cfr. Dario Trento, *Il David di Manzù nelle Poesie a Casarsa*, in «Rendiconti», 31, 1992, pp. 73-79 in particolare pp. 73-74; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e di Masaccio*, in Davide Ferrari e Gianni Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, cit., pp. 47-65 in particolare pp. 57-58.
[9] Nel 1936 lo scultore avrebbe illustrato il volume dedicato alla figura di David da Piero Bargellini per Morcelliana, casa editrice di Brescia; cfr. Piero Bargellini, *David*, Brescia, Morcelliana, 1936.
[10] Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, s. p.
[11] V. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., I, pp. 17, 1499.

Di fadìe, fantàt, l'è blanc il tò paîs,
tu vòltis fèr il ciâf,
pasièntta la tó ciâr lutáde.

Tu sôs, David, còme il tòru in di d'Avrîl,
che ta lis mans d'un fi c'al rît,
al va dóls a la muàrt.

*Amico, di stanchezza sbianca il tuo paese; tu volgi fermo il capo, paziente nella tua carne tentata. Tu sei, David, come il toro in giorno d'aprile, che, nelle mani d'un fanciullo che ride, va dolce alla morte.*

In un intervento del 1995, Dario Trento – che assieme a Francesco Galluzzi[12] è fra i pochi ad aver dedicato alle terzine pagine illuminanti – ha voluto identificarne l'abbrivio nella prima redazione di un *David* messa a punto da Manzù, preferendola alle prove successive condotte dall'artista sullo stessa tema lungo la seconda metà degli anni Trenta.[13] Pasolini cioè, nel comporre i versi in questione, avrebbe guardato al bronzo col quale il bergamasco si era trovato a vincere, nell'inverno del '36, il Premio Principe Umberto alla Mostra Sindacale Lombarda;[14] opera che Trento, accodandosi alla bibliografia precedente, riteneva perduta ma che poteva commentare grazie alla ricca fortuna fotografica toccatale in sorte, nutrita attraverso contributi critici e monografie specialistiche.[15] Anzi, spogliando la coeva corrispondenza dello scrittore, Trento ha ritenuto di individuare nel fascicolo speciale della testata «Il Frontespizio» consacrato a Manzù nel maggio '37 il tramite per la conoscenza della statua da parte del poeta. In una missiva agli amici emiliani del 28 agosto '41 Pasolini denuncia infatti, tra le letture in corso, uno spoglio sistematico di quell'annata del mensile, confessando di trovarvi «cose magnifiche».[16] In effetti, stando a quanto sottolineato dallo stesso Trento, una coppia di tavole illustra il bronzo nel numero di maggio (a riprova della sua celebrità istantanea), cioè uno scatto d'insieme e un dettaglio del volto, nel rispetto di inquadrature che

[12] Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 97-98.
[13] Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., pp. 73-79; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate* 1943, cit., pp. 55-61.
[14] La scultura dovette avere una prima messa a punto attorno al 1935, venendo gettata l'anno seguente; v. schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale-Arengario-Museo del Duomo, 17 dicembre 1988-26 febbraio 1989), Milano, Electa, 1988, pp. 86-87.
[15] Sul bronzo, in rapporto anche al componimento pasoliniano, v. Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., p. 74; Dario Trento, *Scheda di ricerca per il David di Manzù del 1936*, in *La città di Brera. Belle Arti in Accademia tra pratica e ricerca*, Milano, Fabbri, 1993, pp. 30-31; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., p. 59.
[16] Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, p. 392; per il riferimento di Trento v. Dario Trento, *Il David di Manzù* cit., p. 74; Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., p. 59. Per il fascicolo speciale di «Frontespizio» v. *Artisti italiani: Giacomo Manzù*, in «Frontespizio», 5, maggio 1937, pp. I-VIII in particolare pp. III, V.

potrebbero esser state meditate dall'artista e che facevano forse riferimento a testimoni distinti del processo creativo, il gesso (per il viso) e la fusione compiuta (per il totale).[17] [**figg. 2-3**]
Pur colpiti dalla dotta informazione dello studio e dalle sue indicazioni esplicative, riteniamo che tale lettura vada oggi sottoposta al vaglio di un'ulteriore problematizzazione, da un lato rivendicando per i versi modelli più recenti, dall'altra sottraendone le dinamiche compositive da una generica fortuna 'nazionale' di Manzù in favore piuttosto di un'eco locale, bolognese delle sue creazioni.
Un articolo, apparso sull'edizione di Torino della «Stampa della Sera» il 30 giugno '36 (sfuggito a Trento), documenta di come – a pochi mesi dalla Sindacale – la prima versione del *David* fosse stata rubata dall'*atelier* milanese dello scultore, assieme ad una «testina in terracotta»;[18] circostanza questa che spiega pianamente l'urgenza di tornare a lavorare su una figura analoga, rafforzando con un dato di cronaca più generiche necessità d'ispirazione. Nonostante rimanesse in proprietà di Manzù una copia in bronzo, che potrebbe essere stata esposta in varie occasioni nel corso del 1937,[19] è facile infatti comprendere quanto un evento siffatto dovesse innescare spinte 'risarcitorie', portando a uno sviluppo ulteriore l'idea tradotta nella scultura perduta. Così, se alla luce del furto si giustifica con agio il compimento, sul '38, di una nuova versione del *David* (replicata a diverse riprese), [**fig. 4**] è altrettanto chiaro come essa concludesse un processo creativo che – secondo la testimonianza di voci coeve – era transitato perfino da una soluzione stante, per noi attestata da un bozzetto conservato alla Fondazione Manzù.[20] [**fig. 5**]
Lo scarto fra le due principali versioni in bronzo non è tuttavia di poco rilievo, pur nella corrispondenza della posa e nella scelta comune di una nudità adamitica. Se il *David* del 1935-1936 splende nel fiore di un'adolescenza muscolare, sulla soglia fra pubertà ed età

[17] Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31. Sul rapporto di Manzù con la fotografia v. Flavio Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni Trenta-Quaranta per Marino e Manzù*, in Laura D'Angelo e Stefano Roffi (a cura di), *Manzù/Marino. Gli ultimi moderni*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 13 settembre – 8 dicembre 2014), Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 45-67 in particolare sul *David* pp. 52-53.
[18] S. a., *Scultore derubato di un suo lavoro*, «La Stampa della sera», 30 giugno 1936 (consultato presso Venezia, Archivio Storico delle Arti contemporanee [da ora ASAC], Raccolta documentaria Artisti, Giacomo Manzù, inv. 26591).
[19] Per un primo resoconto di queste vicende v. Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31. In ultimo v. però, con esaustività d'informazione, Barbara Cinelli, *Manzù e la scultura secentesca: storia di un episodio dimenticato*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1, 2018, pp. 36-47 in particolare p. 46 nota 3.
[20] Inv. 5772. Schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, cit., 1988, pp. 86-87. La stessa soluzione è documentata da una serie di altri bozzetti, riconducibili agli anni a cavallo di quarto e quinto decennio del secolo scorso, di cui almeno uno riferibile al progetto del Portale Motta. Già su «Corrente di vita giovanile», nell'ottobre 1939, era comparso il disegno di un David stante di mano di Manzù; v. Sandro Bini, *Disegni di Manzù*, in «Corrente di vita giovanile», II, 18, 15 ottobre 1939, p. 2.

adulta, quello del ’38 s’accende d’una grazia acerba, fanciullo e non ancora ragazzo, i piedi e le mani goffe a riscontro del ventre appesantito da una pinguedine infantile.[21]
In virtù di questa distanza, che risponde a uno scarto di moventi poetici, non è questione trascurabile valutare quale delle creazioni Pasolini avesse in mente nel redigere i propri versi; versi che, d’altronde, s’adattano a entrambe le varianti, almeno per quel che riguarda il rinvio in rima all’attitudine del personaggio. Le terzine parlano nondimeno delle «mans d’un fi c’al rît» («mani d’un *fanciullo* che ride»),[22] suggerendo piuttosto un dialogo con la fusione più tarda, quella cioè del ’38; e un articolo del marzo ’41, certo noto allo scrittore (ma non censito da Trento), lascerebbe propendere per questa soluzione.
Se è vero infatti che Pasolini poteva aver letto l’elogio pubblicato dal «Frontespizio», di sicuro conosceva il pezzo dedicato allo scultore da Mario De Micheli sulle pagine di «Architrave» nel marzo del ’41.[23]
Il contributo in questione – firmato da una voce estranea all’ambiente bolognese ma che stava in quei mesi cercando riconoscimenti nel contesto emiliano (lontano cioè dal suo abituale raggio d’azione, la Lombardia) –[24] pone al centro del discorso proprio l’«ultimo» *David*, appena esposto in una dibattutissima personale meneghina alla Galleria Barbaroux, fra gli sponsor di maggior peso per la promozione dell’artista:

> Così, al di fuor d’ogni suggerimento polemico o d’umori instabili, la nostra attenzione s’è appoggiata ad una statua, alla statua del David; e forse anche perché la genesi di questo lavoro ha origini remote e affaticate: una parabola anteriore di prove difficili e frequenti. È un bronzo costruito d’interne corrispondenze, con un senso estremo d’impostazione e d’economia, arrischiato su di una esigenza di spazio risolto in un gioco teso e pericoloso di vuoti e di limiti. Il *fanciullo* accasciato, con le braccia allungate tra le gambe e le mani unite in avanti, è trattenuto in un rigore di perfezioni dove ogni parte usufruisce d’una sola necessità. […] nell’*ultimo* bronzo, l’immagine discende e s’arrende a violenze più segrete, a una deformazione “invisibile”, più interna. Qui non esiste più il “mezzo”, ogni richiamo, qui, ha ritrovato la sua risposta definitiva nella figura compiutamente conquistata. Siamo arrivati ad una accondiscendenza, vissuta nello spirito e nella verità, della nostra realtà riscoperta.[25]

---

[21] Schede nn. 49-50, in Rossana Bossaglia (a cura di), *Manzù. Mostra antologica*, cit., pp. 86-87; Sara Fumagalli, scheda n. 4, in Marcella Cattaneo e Maria Cristina Rodeschini (a cura di), *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d’arte moderna e contemporanea, 1° ottobre 2008-8 febbraio 2009), Milano, Electa, 2008, pp. 76-77.
[22] Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, cit., p. 15 (corsivo di chi scrive).
[23] Mario De Micheli, *Nota su Manzù*, in «Architrave», 4, 1° marzo 1941, p. 9.
[24] Di lì a poco, e cioè nella primavera del 1942, il nome di De Micheli sarebbe stato sponsorizzato da Giovanni Testori presso l’amico Walter Ronchi per una possibile partecipazione alla rivista «Pattuglia»: tale collaborazione si sarebbe stretta attorno all’estate, sebbene in forma meno ambiziosa rispetto a quanto si fosse pianificato; v. Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s.d., inv. 1.291; lettera di Giovanni Testori in Novate Milanese a Walter Ronchi in Forlì, 2 aprile 1942, inv. 1.290; lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s.d., inv. 1.274; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 17 luglio 1942, inv. 2.650; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 2 agosto 1942, inv. 2.582.
[25] Mario De Micheli, *Nota su Manzù*, cit., p. 9 (corsivi di chi scrive). Il ricorso al termine «fanciullo» e la descrizione della statua come «ultimo bronzo» attestano che De Micheli volesse riferirsi alla fusione del 1938. La presenza del *David* alla

Pasolini avrebbe cominciato a scrivere sulla rivista del G.U.F. solo nel 1942, consegnando per il numero di aprile l'articolo *Microcosmo* e continuando la propria collaborazione con altri pezzi, *Umori di Bartolini* seguito da *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*.[26] Nondimeno, si deve immaginarlo lettore attento anche delle uscite precedenti, quando – studente universitario – stava maturando un pieno impegno in seno ai gruppi giovanili promossi dal partito fascista.[27] Del resto non si può nemmeno sottovalutare come lo stesso De Micheli, fra la fine del 1942 e l'inizio del '43, si sarebbe servito per un diverso progetto della stamperia che aveva composto le *Poesie a Casarsa* grazie all'intermediazione di Walter Ronchi e Giovanni Testori, al tempo impegnati nella cura di «Pattuglia» e delle edizioni legate alla testata del G.U.F. forlivese.[28] Presso l'Anonima Arti Grafiche avrebbe infatti visto la luce, fra l'inverno e la primavera del '43, il volumetto da questi curato con alcune traduzioni da Paul Éluard condotte su una serie di versi dedicati a Picasso.[29] La silloge costituiva la seconda uscita di una serie, inaugurata alla fine del '42 (per diretta iniziativa di Testori) con una raccolta di schizzi 'privati' di Manzù, studi di fiori e piante assemblati sotto al titolo confidenziale di *Erbe*.[30]

---

mostra della Galleria Barbaroux è documentata da Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano – Un grande scultore: Manzù*, in «Il Resto del Carlino», 1° febbraio 1941, p. 3.

[26] Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., pp. 62, 76, 83, 86.

[27] Già all'inizio del 1941 Pasolini poteva ricordare per lettera a Franco Farolfi di aver sottoposto alla redazione di «Architrave» un articolo di argomento ignoto; v. Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., p. 76.

[28] Su «Pattuglia» e sull'ambiente stretto attorno alla rivista v. Cristina Palma, *Le riviste dei GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, pp. 294-314; Giovanni Tassani, *Tre riviste e un laboratorio di idee*, in Giovanni Tassani, Fabrizio Pompei e Umberto Dante (a cura di), *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010, pp. 9-64 in particolare pp. 23-40; Fabrizio Tassani, *Moralità delle arti, giovani e antinovecentismo. Con un omaggio alla pittura*, in Fernando Mazzocca (a cura di), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 360-369.

[29] La data di pubblicazione del volumetto – Mario De Micheli (a cura di), *A Pablo Picasso di Paul Eluard*, Bologna, Anonima Arti Grafiche, s. d. – è documentata da due lettere dello stesso De Micheli a Walter Ronchi (Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 18 gennaio 1943, inv. 4.1668; lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 10 luglio 1943, inv. 4.1669). Il volume avrebbe avuto una seconda edizione nel corso dello stesso anno: Mario De Micheli (a cura di), *A Pablo Picasso*, cit., 1943.

[30] Manzù, *Erbe*, a cura di Giovanni Testori, Bologna, Anonima Arti Grafiche, 1942. Per la storia editoriale della raccolta di disegni v. le lettere di Mario De Micheli a Walter Ronchi (Forlì, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Mario De Micheli in Milano a Walter Ronchi in Forlì, 18 gennaio 1943, inv. 4.1668), oltre alla corrispondenza con quest'ultimo dello stesso Testori (Forli, Biblioteca Saffi, Fondo Walter Ronchi: lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, s. d., inv. 1.263; lettera di Giovanni Testori in Bellaria a Walter Ronchi in Forlì, s. d., inv. 2.695; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 17 luglio 1942, inv. 2.650; lettera di Giovanni Testori in Sormano a Walter Ronchi in Forlì, 2 agosto 1942, inv. 2.582; lettera di Giovanni Testori, s. l., a Walter Ronchi in Forlì, 10 ottobre 1942, inv. 2.414). Sulla prima produzione critica di Testori v. Mattia Patti, *Gli scritti giovanili d'arte contemporanea di Testori*, in Davide Dall'Ombra (a cura di), *Giovanni Testori, Crocifissione '49. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 28 marzo-24 maggio 2015), Trento, Temi, 2015, pp. 23-29.

Si può certo obiettare come l'articolo apparso su «Architrave» – al di là di alcune consonanze testuali con i versi di Pasolini, ad esempio nell'eleggere una certa «accondiscendenza» fra i nuclei poetici dell'*oeuvre* dello scultore – non presentasse alcuna fotografia del bronzo, aprendo a un qualche fraintendimento tra le diverse versioni del *David* (nonostante la chiarezza caratterizzante, al riguardo, il testo vergato dal critico milanese).[31] Tuttavia, le circostanze a cui abbiamo fatto accenno, documentano, proprio negli anni di composizione delle *Poesie a Casarsa*, un diffuso aggiornamento 'emiliano' sull'opera di Manzù, aggiornamento che doveva aver suscitato una maggior consapevolezza relativa alla sua produzione recente.
Al proposito è bene menzionare il capitolo più solido di questa fortuna, per comprendere fino a che punto Pasolini avesse potuto accedere a una simile campagna di divulgazione tesa a far risuonare, dal nord al centro Italia, la notorietà crescente dello scultore. Protagonista reattivo di una tanto rapida affermazione – sostenuta da firme come quella di Carlo Carrà (dalle pagine dell' «Ambrosiano»),[32] di Renato Birolli (su «Vita giovanile»),[33] di Libero de Libero (su «Broletto»)[34] e di Lamberto Vitali (su «Emporium»)[35] – era stato infatti Nino Bertocchi, felsineo di nascita, pittore e ingegnere presente come firma sulle pagine di «Domus» e di «Casabella» (oltre che su quelle di molti quotidiani, da l'«Avanti» al «Resto del Carlino», dall'«Avvenire» al «Popolo d'Italia»), chiamato nel 1940 a ricoprire la cattedra di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna.[36]
Nell'ottobre del '38, il critico aveva presentato una mostra di Manzù alla Galleria d'Arte "Genova", nella quale era stata esposta la versione recente del *David* bronzeo;[37] [**fig. 6**] ma già nell'agosto precedente Bertocchi si era trovato a illustrare sul «Carlino» la presenza dell'artista alla Biennale di Venezia, con un pezzo encomiastico ripreso dalla

[31] La nuova versione del *David* era stata esposta nel 1939 alla III Quadriennale romana, riscuotendo una certa attenzione sulla stampa nazionale; v. Aniceto del Massa, *Giacomo Manzù*, in «Arte mediterranea», I, 2, 1939, pp. 43-49 in particolare p. 47; Luigi Bartolini, *Manzù alla Quadriennale*, in «Corrente di vita giovanile», II, 10, 31 maggio 1939, p. 7.
[32] Carlo Carrà, *Manzù alla Cometa*, in «L'Ambrosiano», 23 marzo 1937, p. 3. Il testo dell'articolo dell'«Ambrosiano» era stato usato anche per la presentazione della mostra di Manzù alla Galleria La Cometa, apertasi nel marzo del 1937; v. *Un'esposizione di Giacomo Manzù, Galleria della Cometa 18 marzo – 1 aprile 1937*, brochure-catalogo (consultata a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna [da ora GNAM], Archivio biobibliografico, Giacomo Manzù, I busta 1932-1943).
[33] Renato Birolli, *Testimonianza su Giacomo Manzù*, in «Vita giovanile», I, 6, 15 aprile 1938, p. 81.
[34] Libero de Libero, *Scultura di Giacomo Manzù*, in «Broletto», III, 30 giugno 1938, pp. 17-19.
[35] Lamberto Vitali, *Lo scultore Giacomo Manzù*, in «Emporium», 87, 520, maggio 1938, pp. 243-255.
[36] Per un breve *résumé* biografico di Nino Bertocchi v. S. a., *Nino Bertocchi*, in Adriano Baccilieri e Silvia Evangelisti (a cura di), *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di Belle Arti, 5 settembre-10 novembre 1988), Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 238-239. Sulla fase giovanile di Bertocchi v. in ultimo Piero Buscaroli, *Autobiografia dalle lettere (1916-1934)*, in Beatrice Buscaroli (a cura di), *Nino Bertocchi 1900-1956*, Fabbri, Bologna, Bononia University Press, 2006, pp. 31-53.
[37] *Mostra Renato Birolli – Giacomo Manzù, Genova, Galleria, 12-28 ottobre 1938-XVI*, brochure-catalogo (consultata a Roma, GNAM, Archivio biobibliografico, Giacomo Manzù, I busta 1932-1943).

«Voce di Bergamo».[38] Sarebbe poi tornato a commentare il lavoro del lombardo in occasioni e in sedi disparate: nel febbraio ’41 su «Primato»[39] e di nuovo sul «Carlino»,[40] ancora su «Primato» nel marzo ’42[41] e poi su «Domus» nell’ottobre seguente;[42] nello stesso anno avrebbe anche prefato un’ennesima sua esposizione, quella del Centro d’azione per le arti di Torino.[43] Infine, nel settembre ’43, sarebbe uscita una monografia a firma del critico, volume elegante – con 35 tavole in bianco e nero – promosso dall’Editoriale Domus.[44] Tale letteratura, tempestiva e consistente, dovette vedersi attribuita risonanza durevole nell’ambiente cittadino. Ancora nel 1982 Aldo Borgonzoni, diplomatosi negli anni Trenta presso il locale Istituto Statale d’Arte, poteva infatti scrivere, assecondando un deliberato intento encomiastico:

> La figura emergente […] era Nino Bertocchi, pittore, critico, saggista […]. Egli era l’erede diretto della tradizione ottocentesca […] che […] risaliva senza scosse verso un naturalismo romantico con influenze courbettiane. […] Bertocchi contribuì notevolmente alla scoperta dello scultore Manzù e di questo bisogna dargli atto.[45]

Sappiamo che pure Pasolini ebbe il pittore in qualche stima, quando questi si era visto avvantaggiato dal recente arruolamento in accademia. In una lettera a Franco Farolfi della primavera ’41, il poeta si vanta infatti del successo ottenuto in marzo ai Prelittoriali della Cultura, nei quali si era distinto con un saggio sulla «tradizione nell’arte contemporanea italiana» «lodato da eminenti critici quali il Bertocchi, il Guidi, Corazza, ecc.».[46]
Dunque, il fatto che l’attività giornalistica del bolognese si fosse soffermata, già nel febbraio del ’41, in un panegirico sperticato del *David* bronzeo (con riferimento al suo getto più recente) e che, negli anni successivi, questi sarebbe tornato a commentare la scultura, illustrandola in scatti numerosi, tanto nell’articolo su «Domus» [**fig. 7**] quanto nella monografia del ’43, [**figg. 8-9**] lascia pochi dubbi sul fatto che in città ben si conoscesse la nuova versione, giudicata un capolavoro in grado di rivaleggiare con

[38] Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale. Le sculture di Manzù*, in «Il Resto del Carlino», 13 agosto 1938, p. 3; Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale veneziana. Le sculture di Manzù*, in «La Voce di Bergamo», 17 agosto 1938, p. 3.
[39] Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, in «Primato», II, 4, 15 febbraio 1941, pp. 25-26.
[40] Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano*, cit., p. 3.
[41] Nino Bertocchi, *Il Davide di Manzù*, in «Primato», III, 5, 1° marzo 1942, p. 113.
[42] Nino Bertocchi, *Manzù*, in «Domus», XX, 178, ottobre 1942, pp. 443-447.
[43] *Mostra Manzù, Torino, Centro d’azione per le arti, 8-24 maggio 1942*, brochure-catalogo.
[44] Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943.
[45] Aldo Borgonzoni, *Dagli spazi rurali della Bassa (di Medicina) a quelli urbani (Bologna)*, in Carlo Doglio e Luigi Vignali (a cura di), *Bologna Anni 1930-40*, Bologna, Tipostampa Bolognese, 1983, pp. 41-46 in particolare p. 44. Aldo Borgonzoni avrebbe esposto, assieme a Pasolini, nella mostra collettiva bolognese, allestita dal G.U.F. a Palazzo Spada, dal 24 gennaio al 9 febbraio 1942; v. in ultimo Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., p. 81.
[46] Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 350.

l'opera che l'aveva preceduta.[47] Non si può negare d'altronde, che il fragile fantolino del '38, il volto aperto a un'ilarità compiaciuta, meglio dialoghi con i tanti fanciulli che popolano le *Poesie a Casarsa*: dal «fantasùt» della *Pioggia sui confini* al «nìni» Dìli del componimento omonimo, al «mè donzèl» dietro cui si nasconde l'autore in *O me giovanetto!*.
Comunque, oltre a chiarire quale statua potesse aver avuto in mente Pasolini nel redigere i versi intestati a Manzù, il discorso imbastito dal Bertocchi apre a un'ulteriore riflessione, utile a caricare di nuovo senso la stesura delle terzine del '42.
Già nel 1938, intuendo a Venezia la novità del linguaggio proposto dall'artista, il critico vi segnalava «semplici e misteriose rivelazioni della poesia», un «cifrario lirico» prima ancora che un «discorso poetico». Concludeva quindi, alla luce di osservazioni siffatte: «questo poeta autentico conosce bene i vantaggi della rinuncia, dell'attesa, della selezione». Una simile apologia si nutriva delle osservazioni formulate da De Libero e da Vitali; Bertocchi ravvisava però negli «interessi poetici» di Manzù, mediati da una «commozione estetica originata da motivi umani», la vera chiave del suo linguaggio, precipuo tanto nel contesto contemporaneo quanto in rapporto alla tradizione nazionale (scossa a fine Ottocento dalle proposte sin troppo ideologiche di Medardo Rosso).[48]
Tale intuizione sarebbe stata via via raffinata, alla luce dello sviluppo linguistico perseguito dallo scultore nella fase sperimentale attraversata con la sua incedente giovinezza: le medesime osservazioni avrebbero inoltre affrontato, per stessa iniziativa del critico bolognese, un faccia a faccia diretto coi pregiudizi di commentatori meno favorevoli in un articolo titolato *Manzù e la critica*, apparso sulle pagine di «Primato», l'autorevole rivista diretta da Giuseppe Bottai e Giorgio Vecchietti. [**fig. 10**]
In questo corposo contributo, Bertocchi ribadisce, in buona parte, le proprie convinzioni: le «stupende sculture» di Manzù, articolate «in moto chiuso e con una sconcertante e altamente significante varietà di ritmi», segnerebbero cioè un «riporto del concetto di umanità al piano dello stile inteso in un'accezione rigorosa». Tuttavia, proprio tale *surplus* di sentimento lirico, imporrebbe la necessità d'«adeguare al suo metro» le «esigenze spirituali e mentali» del neofita. In una simile ottica Bertocchi arriva allora a sostenere:

[47] Bertocchi cita il *David*, come «più alta misura» del «genio» di Manzù, nel pezzo apparso sul «Carlino» nel febbraio 1941; Nino Bertocchi, *Spirito poetico italiano*, cit., p. 3. Nell'articolo su «Domus» il critico parla esplicitamente del «secondo David», illustrandolo con una foto del volto (Nino Bertocchi, *Manzù*, cit., pp. 443, 447). La monografia del '43 riserva due scatti alla scultura (mentre documenta con una sola foto il *David* del 1935-36); v. Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tavv. 16-17. A fronte di tanto numerose citazioni, assume un peso minore di quello conferitogli da Trento, il fatto che, nel marzo 1942, sempre dalle pagine di «Primato», Bertocchi dedicasse un breve contributo al *David* del '36, rileggendolo però in una chiave ideologica e in un'ottica di propaganda bellica; v. Nino Bertocchi, *Il Davide di Manzù*, cit., p. 113; su questo articolo v. Dario Trento, *Il David di Manzù*, cit., p. 75; Dario Trento, *Scheda di ricerca*, cit., p. 31.
[48] Nino Bertocchi, *Alla XXI Biennale. Le sculture di Manzù*, cit., p. 3.

L'errore che la critica, anche più avveduta, commette nei riguardi […] di Manzù consiste nel non capire che codesta scultura si rifiuta ad ogni analisi compiuta con istrumenti troppo consunti […]. La struttura del linguaggio critico moderno risulta da una vicenda d'intuizioni, di riporti, d'integrazioni […] aderenti a una serie di valori formali che da Cézanne fu aperta e proposta alle più acute elaborazioni, e che […] perdette […] ogni possibilità di riduzione a un limite umanamente significante. Il carattere 'scientifico' del linguaggio a cui si allude […] non ha potuto adeguarsi a tutte le manifestazioni di uno spirito poetico che da anni, in una drammaticissima opposizione ad ogni rigorismo formalistico, si sforza di spezzare gl'incalchi […] imposti dalla critica ad ogni getto incandescente della fantasia.[49]

Alla luce di simili rilievi, è importante notare quale fosse una delle soluzioni proposte dal pittore per sfuggire a un tale, inesorabile cortocircuito, in particolare perché l'alternativa sembra offrire un presupposto per l'operazione condotta da Pasolini con le sue terzine. L'articolo su «Primato» continua, sottolineando:

Nel ricorso alle famose "trascrizioni" letterarie è da vedere, al di là di ogni misura di preparazione o d'impreparazione filosofica, un presentimento di ciò […]. Gli autentici rabdomanti dell'arte […] hanno sempre rifuggito dal metodo e dalla formula: si sono affidati al giuoco delle equivalenze e delle metafore, in un sentimento di disponibilità all'emozione critica, che se li ha traditi, li ha traditi soltanto per la qualità impura della loro forza di presentimento, per una mancanza d'abbandono disinteressato ai richiami più profondi della vena poetica.[50]

Ecco così spiegata la vena insolita dei versi del '42, che in questa prospettiva si presentano come un esercizio del tutto conseguente, condotto sul campo preferenziale costituito dalla scultura del bergamasco, propizia per densa tenuta spirituale alla traduzione 'metaforica' della poesia. E se una tale catena di moventi potrebbe mancare di più solidi appigli biografici, necessari per comprovare l'effettivo ascendente del Bertocchi sulla giovane produzione pasoliniana, è ancora una volta l'articolo del '41 a proporre un contesto di riferimento, utile a ricollocare il medesimo tipo di riflessione nell'orbita della vita studentesca del ragazzo. Il discorso vi prosegue, infatti, marcando quanto il gioco delle equivalenze, diffuso fra gli «imitatori di un Longhi, ad esempio», avesse imposto una nuova disciplina, volta ad «arginare il corso di una critica tutta affidata a un giuoco d'evasioni, di allusioni evocative […], scaduto ad esercizio inconcludente di elementare paràfrasi»:[51] secondo Bertocchi dunque l'apprezzabile lezione del professore, alternativa – per indubbia capacità d'apprensione linguistica – a un lessico ispirato al formalismo accademico, aveva dato l'avvio a una serie cospicua di imitatori, fra le prove dei quali si potevano individuare almeno alcuni esiti felici, quelli

[49] Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, cit., p. 25. È Luciano Serra, amico di gioventù di Pasolini, a testimoniarci di come, da giovane, lo scrittore fosse un assiduo lettore di «Primato»; cfr. Luciano Serra, *L'apprendistato civile di Pasolini 1942-43*, in Roberto Villa e Lorenzo Capitani (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia*, atti del convegno (Reggio Emilia, Teatro Municipale, 3 marzo 1995), Reggio Emilia, s. e., 1995, pp. 27-35 in particolare p. 31.
[50] Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, cit., p. 25.
[51] *Ibidem*.

cioè dei «rabdomanti», in grado di trasporre in poesia, in letteratura l'esperienza intuitiva di un'opera di pittura o di scultura.
È ben noto quanto il magistero di Longhi avesse impattato sull'educazione universitaria di Pasolini, che poté seguirne i corsi a partire dall'anno accademico 1941-1942 con le lezioni sui «fatti di Masolino e di Masaccio»;[52] il giovane, d'altronde, doveva essersi trovato immerso, sin dall'immatricolazione in ateneo, nell'evidente incantesimo che l'arruolamento del docente era stato in grado di gettare sulla Facoltà di Lettere moderne, complice la fama consolidata dell'uomo e dello studioso.[53] Si può dunque concludere come le terzine ispirate a Manzù – senza rispecchiare una preferenza per l'artista suggerita dall'insegnante all'allievo, a differenza di quanto sarebbe successo col tema di tesi proposto da Longhi al suo laureando –[54] potessero recepirne spunti profondi, relativi alla natura stessa della scrittura d'arte e alla possibilità di catturare, anche in 'letteratura', la perfetta comprensione di una testimonianza figurativa. Si tratta di un ammaestramento che sarebbe stato cristallizzato in manifesto di lì a qualche anno, nelle *Proposte per una critica d'arte* presentate da Longhi dapprima nel 1949 a un incontro del Pen Club veneziano ma poi incluse nel numero d'esordio della rivista «Paragone»:[55] tuttavia – e il giudizio di Bertocchi serve a comprovarlo – esso doveva aver nutrito le lezioni longhiane almeno dal decennio precedente, suscitando una *vague* popolosa di estimatori e seguaci, pronti a raccogliere la sfida lanciata alla cultura italiana dalla prosa del carismatico professore.
È un'acquisizione recente quella che documenta l'entusiasmo con cui, lungo gli anni Cinquanta e Sessanta, Pasolini si sarebbe fatto lettore delle *Proposte*, cimentandosi nella trasposizione in versi di esiti critici condivisi con lo stesso Longhi o coi suoi diretti collaboratori (in esercizi sul tipo di *Domenica all'Acqua Acetosa*, *Picasso* o *Il rosso di*

[52] Per un sintetico *résumé* dei rapporti fra Pasolini e Longhi v. Tommaso Mozzati, ad vocem "Longhi, Roberto", in Piero Spila, Roberto Chiesi, Silvani Cirillo e Jean Gili (a cura di), *Tutto Pasolini*, Roma-Parigi, Gremese, 2022, pp. 222-225. Resta ancora fondamentale Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate* 1943, cit., pp. 47-55, 61-65. Si veda oggi Andrea Cerica, *Pasolini e Bologna: una cronologia*, cit., pp. 63-65, 85-87.
[53] Sui dirompenti, problematici esordi bolognesi di Longhi v. Giacomo Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in Adriano Baccilieri e Silvia Evangelisti (a cura di), *L'Accademia di Bologna*, cit., 1988, pp. 251-253; più di recente v. Ambra Cascone, *Gli allievi bologensi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021, pp. 41-74.
[54] Già Trento sottolineava come Manzù non fosse al centro delle preferenze di Longhi; v. Dario Trento, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943*, cit., pp. 60-61. Bisogna tuttavia sottolineare come nel 1948 proprio lo storico dell'arte piemontese avrebbe indicato il nome dello scultore fra quelli dei papabili per la giuria di accettazione della Biennale di Venezia; Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime biennali del dopoguerra*, Milano, Charta, 1999, p. 78. Ancora nel 1951 Longhi avrebbe incluso Manzù fra gli artisti italiani da proporre per la I Biennale d'arte di San Paolo; v. Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., p. 141. V. anche p. 148. Nel 1949, in un testo dedicato a Leoncillo per una mostra alla Galleria Il Fiore, Longhi, pur definendo Manzù «delicato vignettista», lo avrebbe distinto dal «greve fiato» della scultura italiana contemporanea; v. Roberto Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 68. Sull'intensità del linguaggio di Manzù v. ivi, p. 141.
[55] G. Agosti, *Un allievo della vita*, in G. Briganti, *Roberto Longhi*, a cura di Giovanni Agosti, Milano, Archinto, 2021, p. 16.

*Guttuso*):[56] nondimeno quest'acerbo esperimento, mirante a una profonda penetrazione dell'opera di Manzù (quasi per via allegorica) piuttosto che a un suo commento (per così dire 'interpretativo'), potrebbe venir letto come un primo attestato di consonanza, concepito e poi rielaborato lungo il biennio 1941-1942 nelle forme di una consapevole 'prova di scuola'.
In tale prospettiva, allora, *Per il "David"* può anche essere incluso tra le principali chiavi di volta dell'operazione condotta con le *Poesie a Casarsa*. Nell'applicare cioè un metodo proprio all'ambiente bolognese, frequentato da Pasolini sin dall'ingresso in ateneo, le terzine si prefissano un disegno programmatico: spingono il letterato a confrontarsi con un fatto figurativo, squisito e delicato, avvicinandolo grazie a calorose consonanze di sentimenti e memorie, nutrite dalle immagini, dagli echi di una tersa mitologia d'infanzia.[57]
Il testo si costituisce, insomma, da ponte, un camminamento gettato fra la 'matria' e la 'patria', offrendo chiavi ulteriori per leggere la prima silloge di versi pasoliniani. In quest'ottica la raccolta del '42 non può che presentarsi come il commosso atto di conciliazione operato da un poeta, all'epoca poco più che ventenne, sulla dolorosa cesura esistenziale della propria vita: un gesto riparatorio che conciliava Bologna e Friuli nelle costellazioni di discendenze diverse e prossime, legate al sangue tanto quanto alle filiazioni intellettuali.

[56] Tommaso Mozzati, *Pasolini, Anna Salvatore, un prato all'Acqua Acetosa*, in «Antologia Vieusseux», 82, 2022, pp. 39-66; Tommaso Mozzati, *Longhi, Pasolini, Anna Salvatore soprattutto*, in Simone Casini, Carlo Pulsoni e Francesca Tuscano (a cura di), *Prospettiva Pasolini*, catalogo della mostra (Perugia, Biblioteca Augusta, 5 marzo – 30 giugno 2022), Perugia, Pendragon, 1998, pp. 193-201.
[57] Per una suggestione su un'eventuale fonte letteraria per la simbologia del sacrificio taurino v. Luciano Serra, *Per il 'David' di Pasolini*, in «Paragone», 326, aprile 1977, pp. 117-119.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

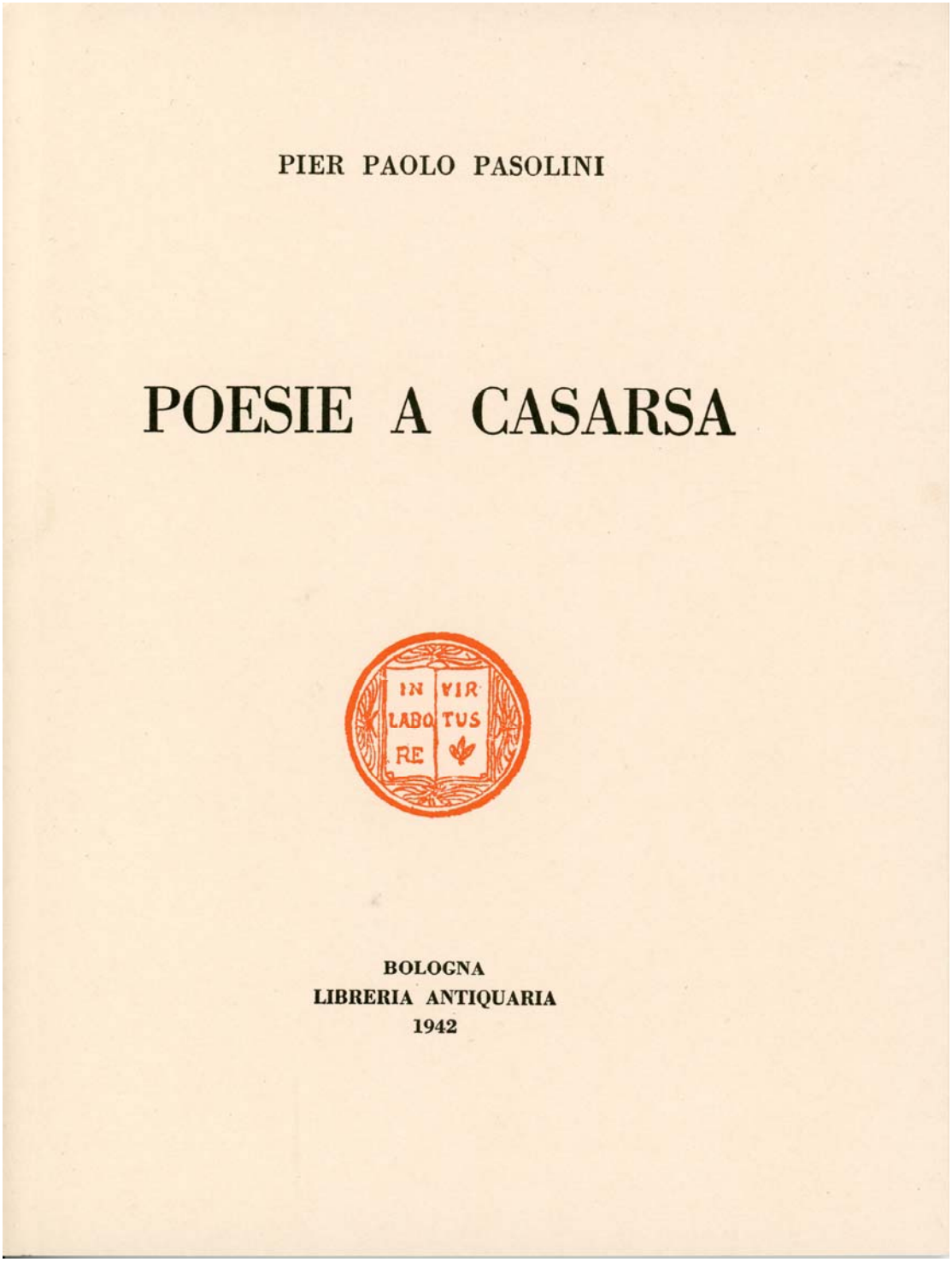



Fig. 1. Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Mario Landi, 1942, frontespizio

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

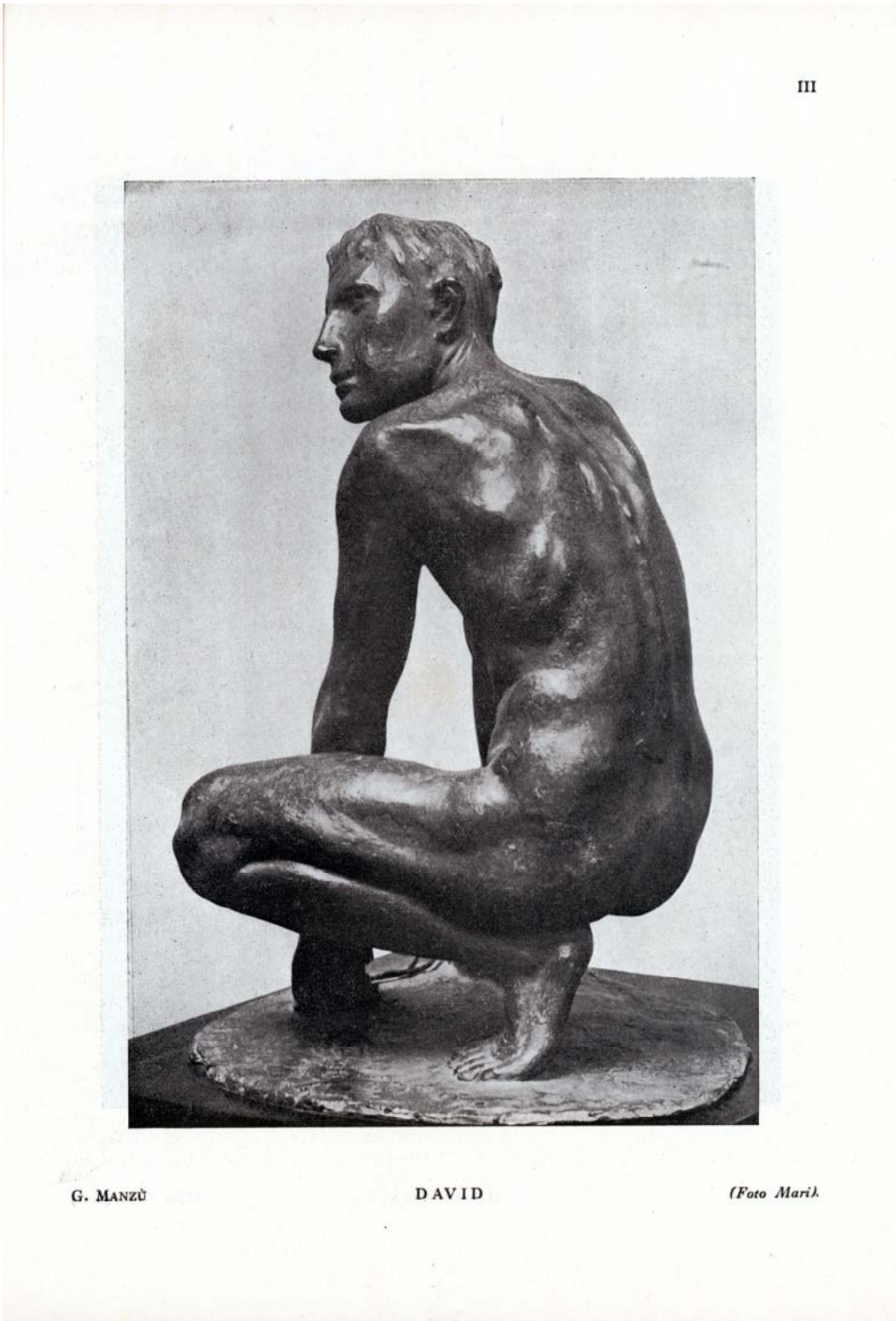



Fig. 2 Giacomo Manzù, *David*, 1935-1936, ubicazione sconosciuta [da "Frontespizio", maggio, 1937, tav. III].

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

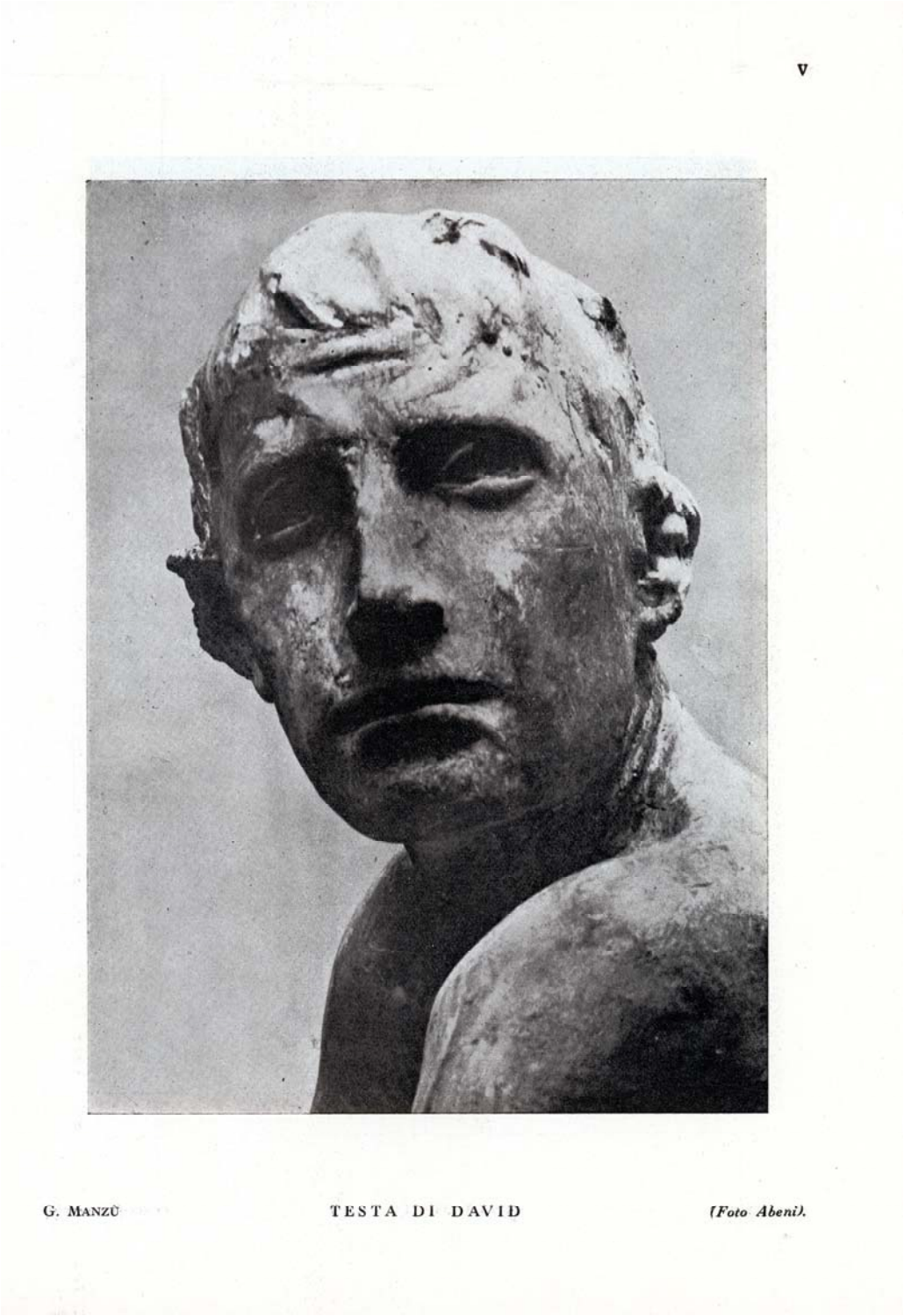



Fig. 3 Giacomo Manzù, *David*, 1935-1936, ubicazione sconosciuta (dettaglio del volto) [da "Frontespizio", maggio, 1937, tav. V].

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

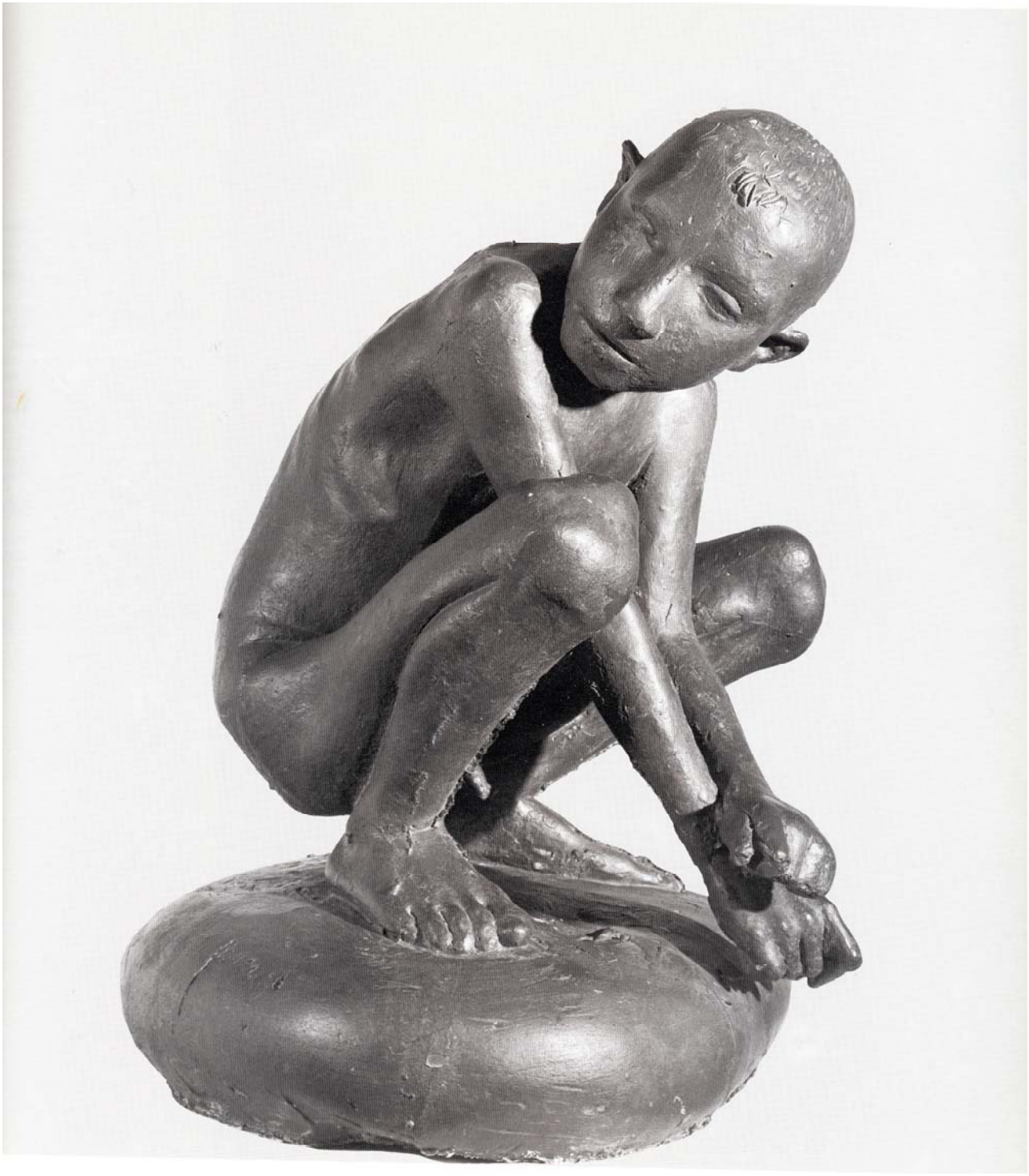


Fig. 4 Giacomo Manzù, *David*, 1939-40, Ardea, Fondazione Manzù, inv. 5797.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Fig. 5 Giacomo Manzù, *David stante*, 1937, Ardea, Fondazione Manzù, inv. 5772.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

OPERE ESPOSTE DA BIROLLI

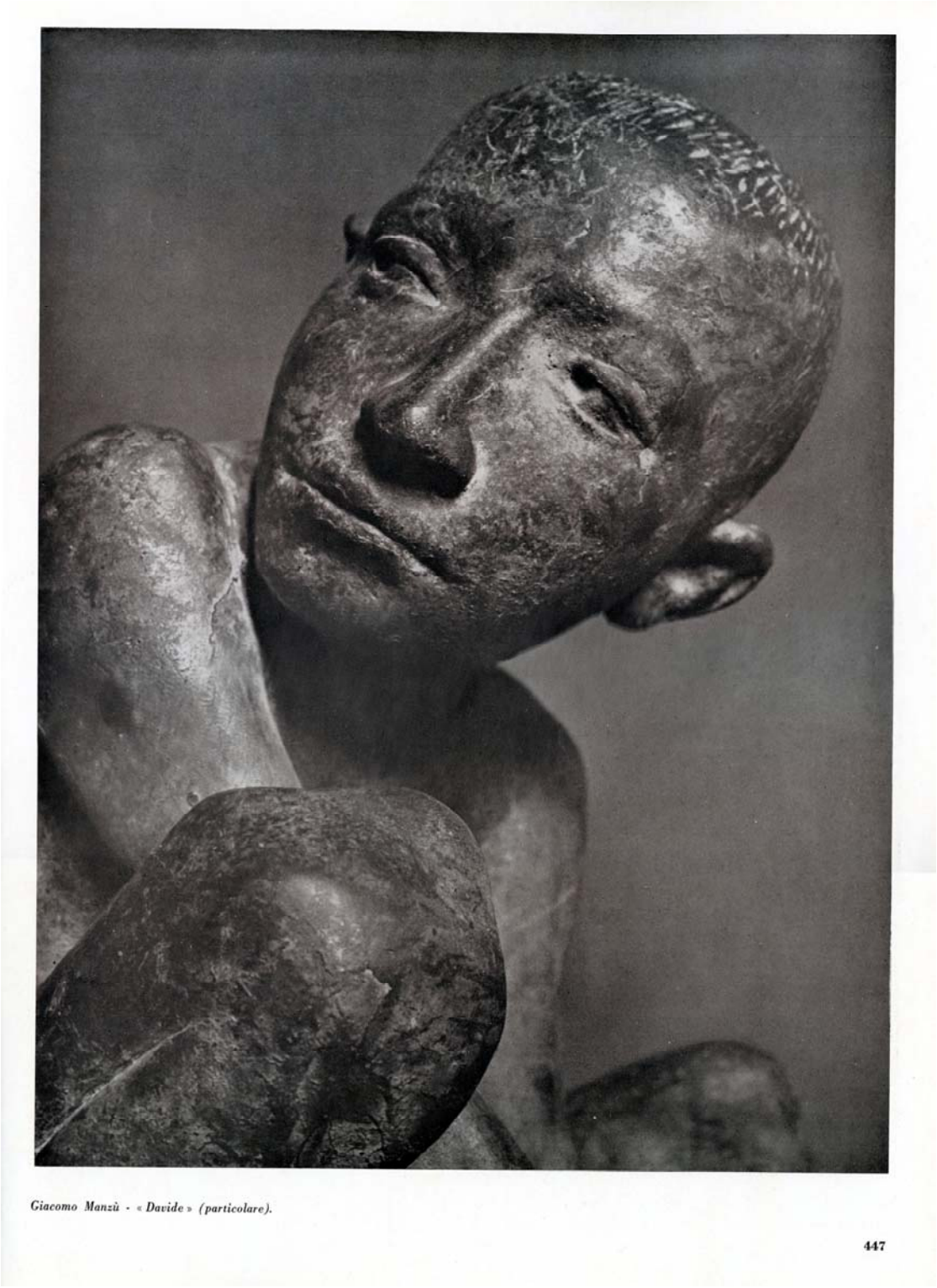
1 - Ritratto del Padre - 1932
2 - Ritratto della Madre - 1933
3 - Maschere e foglie - 1934
4 - Il Gineceo - 1934
5 - La maschera nera - 1934
6 - Mistero delle maschere - 1936
7 - Il Caos (3.a scena) - 1936
8 - Il roccolo abbandonato - 1936
9 - Le mistiche - 1936
10 - La camera verde - 1937
11 - Ritratti delle Sig.ne Rossi - 1938
12 - Le due rive - 1938
13 - Giganti che giuocano - 1938
14 - Scena campestre - 1938
15 - Periferia - 1938
16 - Secondo Eldorado - 1938
17 - Saltimbanchi - 1938
18 - Saltimbanchi - 1938
19 - Natura morta - 1938
20 - L'estate - 1938
21 - Fiori gialli - 1938
22 - Scena d'estate - 1938
Dal N. 23 al N. 32 acquarelli
Dal N. 33 al 62 disegni colorati

OPERE ESPOSTE DA MANZÙ

1 - Ritratto della moglie - cera - 1938
2 - Il Prigioniero bronzo - 1936
3 - Maschera gialla cera - 1937
4 - Testina di donna cera - 1938
5 - David bronzo - 1938
6 - Disegno
7 - Disegno
8 - Disegno
9 - Disegno
10 - Disegno
11 - Disegno
12 - Disegno
13 - Disegno
14 - Disegno

Fig. 6 *Mostra Renato Birolli – Giacomo Manzù, Genova, Galleria, 12-28 ottobre 1938-XVI*, brochure-catalogo, elenco delle opere esposte

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917



*Giacomo Manzù - « Davide » (particolare).*

447

Fig. 7 Nino Bertocchi, *Manzù*, in "Domus", ottobre 1942, p. 447.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

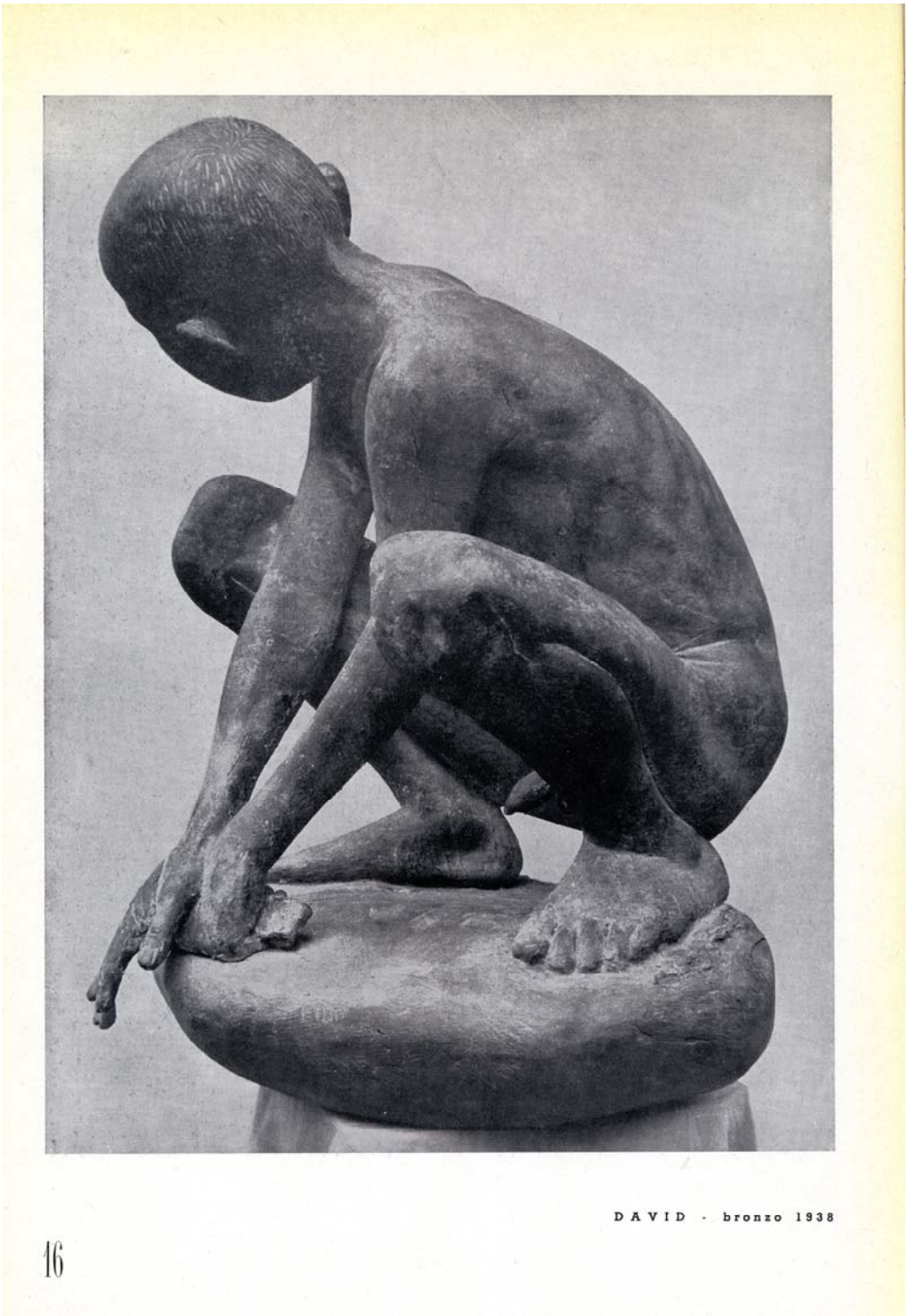



Fig. 8 Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tav. 16.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

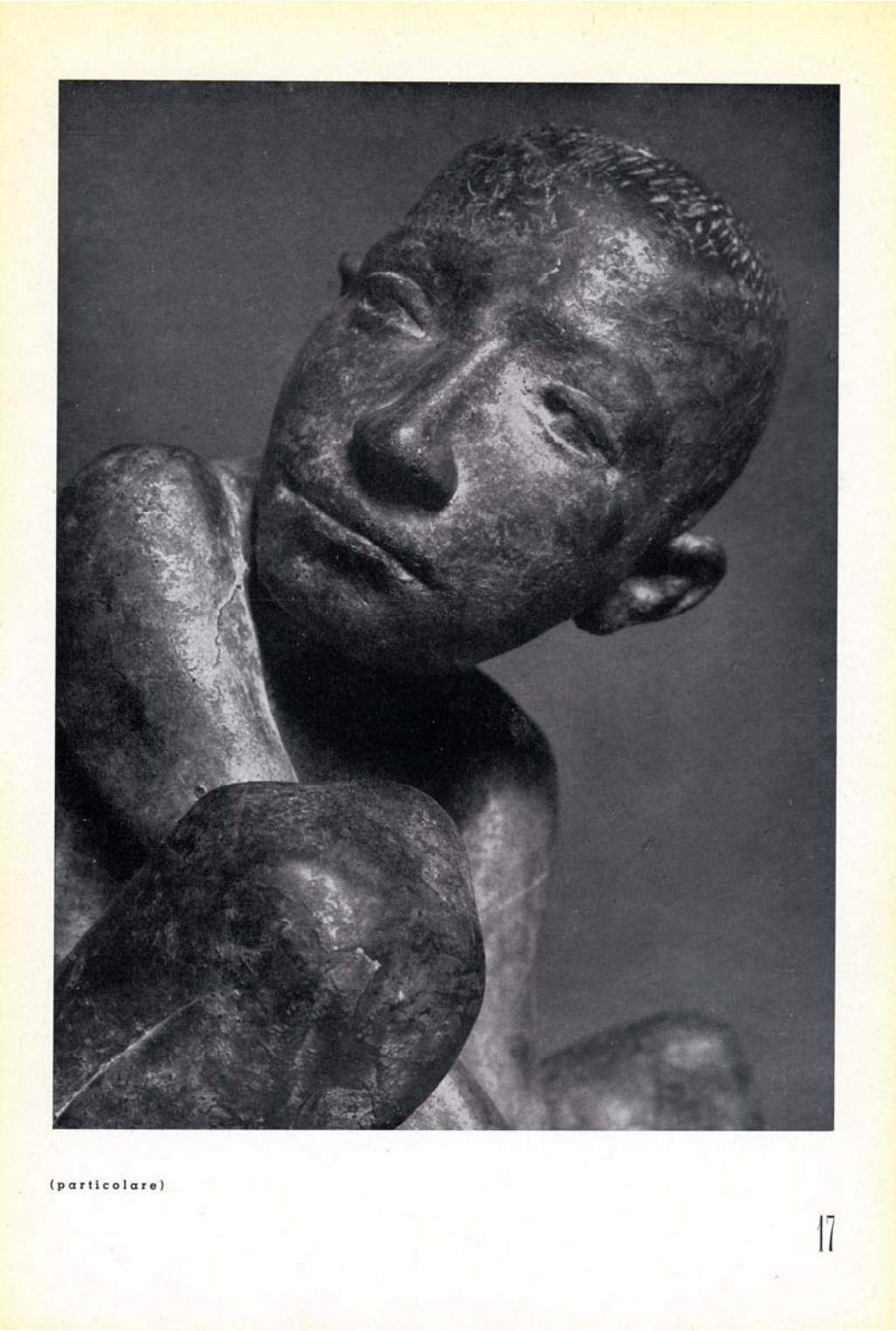



Fig. 9 Nino Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943, tav. 17.

LE ARTI

## Manzú e la critica.

L'ERRORE che la critica, anche più avveduta, commette nei riguardi della scultura di Manzú consiste nel non capire che codesta scultura si rifiuta ad ogni analisi compiuta con istrumenti troppo consunti o non ancora abbastanza temprati.

La struttura del linguaggio critico moderno risulta da una vicenda d'intuizioni, di riporti, d'integrazioni rigorosamente aderenti a una serie di valori formali che da Cézanne fu aperta e proposta alle più acute elaborazioni, e che già negli esasperati paralogismi surrealistici perdette, con la suggestione di un tradito ordine geometrico, ogni possibilità di riduzione a un limite umanamente significante. Il carattere « scientifico » del linguaggio a cui si allude ha conferito ai più meditati discorsi moderni in tema d'arti figurative un tono di serietà esemplare ed ha inciso profondamente sulla educazione del pensiero estetico, ma non ha potuto adeguarsi *a tutte* le manifestazioni di uno spirito poetico che da anni, in una drammaticissima opposizione ad ogni rigorismo formalistico, si sforza di spezzare gl'incalchi proposti e quasi imposti dalla critica ad ogni getto incandescente della fantasia.

Nel ricorso alle famose « trascrizioni » letterarie è da vedere, al di là d'ogni misura di preparazione o d'impreparazione filosofica, un presentimento di ciò: che con la « serie » di cui si è fatto cenno più sopra, stava per esaurirsi quella degli schemi inventati dalla critica kantiana e postkantiana.

Gli autentici rabdomanti dell'arte — non alludiamo, s'intende, ai neodottori in rabdomanzia sprovvisti di bacchetta magica — hanno sempre rifuggito dal metodo e dalla formula: si sono affidati al giuoco delle equivalenze e delle metafore, in un atteggiamento di disponibilità all'emozione critica, che se li ha traditi, li ha traditi soltanto per la qualità impura della loro forza di presentimento, per una mancanza d'abbandono disinteressato ai richiami più profondi della vena poetica.

D'altra parte, i filologi di razza hanno dovuto arginare e disciplinare il corso di una critica tutta affidata a un giuoco d'evasioni, di allusioni evocative che negli imitatori di un Longhi, ad esempio, è scaduto ad esercizio inconcludente di elementare paràfrasi.

Quest'opera di arginamento e di disciplina è valida soltanto quando è compiuta da uomini tanto colti e sensibili da conferire ai termini più rigorosi dell'analisi stilistica un significato e un calore che li rendono attuali e vivaci, come simboli di concreti elementi dell'opera d'arte figurativa e non come equivalenti di valori astratti e indifferenziati.

Le *forme aperte* dell'espressione plastica hanno consentito un'intelligentissima speculazione per parte dei critici moderni: e fra codeste forme aperte sono da annoverare tutte le « combinazioni » operate dai pittori e dagli scultori europei postcézanniani sulla « serie » di valori plastici ordinata, appunto, da Cézanne. È inutile ricordare la parte avuta da Picasso nelle operazioni medesime e gli apporti della critica tedesca e francese a una metodologia intesa da un lato a conferire alla materia significati emblematici, e dall'altro a violentare il rapporto misteriosissimo che intercede fra realtà e sogno, fra sensibilità e intelligenza, fra attitudine raziocinante e sentimento religioso.

Qui ci interessa solamente sottolineare la prevalenza di un concetto materialistico della vita delle forme e di un'idea pseudo-mistica della vita spirituale, nell'ordine dei pensieri e dei sentimenti dai quali è informata la critica d'arte contemporanea. Fino a che essa si è esercitata o si esercita su testi nei quali lo stilismo tien luogo dello stile e tutte le passioni umane si riassumono in quella dell'arte « come giuoco », la critica in discorso si è adeguata e si adegua alle opere considerate; ma già di fronte alle risultanze poetiche di una moderna inquietudine spirituale di cui, in altra occasione, tentammo di individuare i motivi, essa ha fatto pessima prova: e al paragone di alcune opere nuove nelle quali il processo creativo torna ad assumere gli ermetici aspetti ch'ebbe in antico, tanto la critica a fondo letterario quanto quella rigidamente scientifica stanno denunciando apertamente la loro insufficienza.

Ancora una volta i critici di poesia hanno preceduto i critici d'arte: nella intuizione di una nuova esigenza di procedure e nella proposta di nuovi strumenti di lavoro. Come è sorta una critica, o perlomeno una richiesta di critica nuova di fronte alle manifestazioni più vive della poesia d'oggi, così s'imporrà un nuovo atteggiamento del pensiero critico di fronte alle più alte e misteriose riapparizioni del genio poetico nell'ambito delle arti figurative.

Vogliamo dire che di fronte alle stupende sculture di Manzú, ad esempio, ogni intenzione critica troppo sicura di sé, decisa a una interpretazione rigorosamente « formale » dei lineamenti e degli spazi che Manzú, come i grandi scultori d'ogni tempo, torna ad articolare in moto *chiuso* e con una sconcertante e altamente significante varietà di ritmi, può risolversi in uno sterile tentativo di vivisezione.

Se per scultori come Maillol, Zadkine, Martini, è ancora agevole una scomposizione e ricomposizione di elementi linguistici, sul piano di un'avveduta filologia, tanto impegnata risulta l'opera degli scultori medesimi in uno scoperto e intelligentissimo giuoco di riesumazioni e di accostamenti stilistici all'infuori di ogni vera e profonda e prepotente necessità di confessione umana (e il riferimento potrebbe farsi anche a moltissimi ed eccellenti scultori antichi), già per artisti come Medardo Rosso, nei momenti di liberazione dalla servitù dei sensi, come Ronzani, per restar fra i moderni, o come Kokoschka, gli strumenti della filologia contemporanea si dimostrano, come s'è detto in principio, o troppo consunti o non ancora abbastanza temprati.

Le « parole » del linguaggio figurativo hanno ancora nel vocabolario usato da quasi tutti i filologi significati accademici: molte tra le più

« *Crocefissione* » *di* GIACOMO MANZÚ

*Pag. 25*

Fig. 10 Nino Bertocchi, *Manzù e la critica*, in "Primato", II, n. 4, 15 febbraio 1941, p. 25.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Antonio Pietropaoli

# Note sulla poesia italiana contemporanea

Questo saggio passa in rassegna alcune delle più notevoli voci della poesia italiana contemporanea, soffermandosi in particolare su quegli autori che più di altri hanno saputo testimoniare tendenze e percorsi generali e fondamentali della *poiesis* contemporanea, da Alessandra Carnaroli a Rosaria Lo Russo, da Valerio Magrelli a Carmen Gallo, da Vincenzo Ostuni a Gabriele Frasca, *et alii*.
Inoltre il saggio s'interroga sulle valenze estetiche e sul forte impatto letterario e culturale di tre recenti, importanti volumi collettanei, e precisamente: la scrittura orizzontale, tutta di superficie, degli autori di *Prosa in prosa*; la coraggiosa, cosiddetta *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, curata da Laura Pugno, segnalandone pregi e limiti; e infine, il postremo titolo di quella che sembra una nuova crociata poetica, il *Poetry kitchen* di Giorgio Linguaglossa.

*This essay reviews some of the most remarkable voices of contemporary italian poetry. In particular, it focusses on those authors which have been able to disclose in the clearest way the leanings and general itineraries of the contemporary poetry, from Alessandra Carnaroli to Rosaria Lo Russo, from Valerio Magrelli to Carmen Gallo, from Vincenzo Ostuni to Gabriele Frasca and so on. Moreover, this essay inquires both about the aesthetic value as well as about the strong literary and cultural impact of three recent relevant literature collections. The first one analyzes the horizontal writing style, where the words only possess the corresponding strict literal meaning, from the authors of* Prosa in prosa*. The second one,* Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, is a brave literature collection edited by Laura Pugno which is able to emphasize virtues and vices of the contemporary poetry. The third one,* Poetry kitchen *(edited by Giorgio Linguaglossa), to all the appearances seems to be the latest title of a new poetical crusade.*

## *I*

È dall'epoca del mio pre-pensionamento (2014) che avevo deciso di astenermi dalla scrittura saggistica – sono venuto meno al mio proposito, occasionalmente, non più di un paio di volte. Ma c'è una poetessa (non riesco ancora a convertirmi a "una poeta" – di gran moda, lo so, ma lo trovo forzato); dicevo, c'è una poetessa che letteralmente me lo ha estorto, questo piccolo affondo/ritorno nel mio passato di critico letterario. Ed è dunque "merito" (o colpa, non so) suo/a questa mia *full immersion* tra alcuni campioni della poesia italiana contemporanea – scusandomi, in via preliminare, con i tanti, più o meno meritevoli, che non verranno qui presi in considerazione.
La "colpevole" di questa terza eccezione alla regola è Alessandra Carnaroli, della quale negli ultimi anni avevo letto un paio di libri, che mi avevano fortemente impressionato al punto che, da presidente del dismesso premio Trivio l'avevo inserita

(in ovvio accordo con i colleghi della giuria) tra i finalisti della sezione poetica, con *Sespersa*.[1] In particolare, però, il libretto dell'anno precedente, *Primine*,[2] l'avevo trovato fenomenale per quella sua capacità psico-linguistica di mimetizzarsi nella testa e nella lingua di bambini in vario modo abusati e abusanti. E dunque già allora avevo individuato nella Carnaroli una delle voci più interessanti dell'attuale poesia italiana. Il giudizio mi viene adesso confermato dall'ultima pubblicazione dell'autrice, che reca un titolo a dir poco scioccante (autentico pugno nello stomaco): *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*.[3]
Com'è di norma in quest'autrice, la realtà più tragica e violenta viene spiattellata sotto gli occhi del lettore, senza mezzi termini (è il caso di dire), tramite un'agghiacciante nudità e crudeltà espressiva. Minimalismo asciutto, rapido, una idrovora povera quanto brutale che succhia lacerti di realtà efferate, donde versi in-espressivi, scarni, ben lontani da ogni indulgenza retorica. Il poemetto è imperniato su due tematiche di fondo, suicidio e omicidio, in prevalenza femminicidio – tema al quale la Carnaroli aveva già dedicato il suo altrettanto crudo *Femminimondo* –[4] a conferma del fatto che le sue non sono mai poesie sciolte, estemporanee, bensì centripete, ossessivamente monotematiche – e si badi, sono tutte mini-poesie, brevi e brevissime, fulminee, soprattutto nella sezione dei suicidi, poiché è essenziale la *brevitas* per fissare il tragico (che difatti parla da sé).
Ancora una volta, dunque, la Carnaroli esibisce la sua inconfondibile cifra stilistica, istruita da un linguaggio sottrattivo, minimale, generato da salti e rotture, come avevano già segnalato sia Andrea Cortellessa nella *Introduzione* a *Primine*, per cui il dettato della Carnaroli «si elementarizza sempre di più»;[5] e sia Helena Janeczek, che nella *Introduzione* a *Sespersa*, parlando dei «suoi libri precedenti», ha scritto di «polifonie minimali, spezzate, piene di salti e di vuoti, di luoghi comuni implosi, di un "parlato" da analfabeti di ritorno».[6]
Qualche esempio, due per sezione, dove si noti l'uso (frequente) di un infinito prescrittivo (pp. 20, 48; 76, 88):

lasciare aperto il gas dopo cena
leggere la posta messenger
fare come sempre
saltare in aria un intero palazzo

[1] Roma, Vydia, 2018.
[2] Milano, Edizioni del Verri, 2017.
[3] Torino, Einaudi, 2022.
[4] Anche questo con un sottotitolo a dir poco impoetico: *Femminimondo: cronache di strade, scalini e verande*, Roma, Polìmata, 2011. Se ne veda la bella recensione di Cecilia Bello Minciacchi, in puntocritico2.wordpress.com, 09/02/2013.
[5] *L'infanzia selvaggia*, in *Primine*, pp. 5-13, in part. 11.
[6] Pp. 7-12, in part. 7-8. Ma in realtà anche in *Sespersa*, la storia di un aborto, vige un linguaggio sbrigativo e scheggiato: «un'esplosione forse nel mio utero / una mina antiuomo o uoma / antifeto lungo 7/8 centimetri / niente peso / non riesco a capire: / uno spavento di suono improvviso / clacson / sirena ambulanza / una luce che colpisce / gli occhietti / passa strati pellecarne placenta acque / raggiunge la sua fronte quando ancora è tutt'uno con le gambe // passa dall'altra parte / come raggio fotonico // riduce in poltiglia» (p. 43).

dormire prima del botto

arrivata a pesare quaranta chili
nascondo panini in mezzo alle siepi
barattoli di vomito sotto ai maglioni
morire prima del cambio di stagione

il cacciavite
accanito
a smontare spalle
cosce dalle anche
gira a vuoto
tra le ovaie spanate
cerco su google come fare
per svitare

il rasoio
da barba
per rifinire
il disegno
come le vuoi
le basette
il barbiere
infierisce
fa cornicette
negli scacchi
di pelle
quadernino
a quadretti
la tua faccia
pagine
gli strati epiteliali
che sfoglio

Scene di ordinaria follia e/o crudeltà, esposte in una scrittura che procede per sintesi, a singhiozzo, sotto l'urgenza della tragedia,[7] dove i fatti campeggiano nudi e crudi, essenziali, nella loro terribile, masochistico-sadica, efferatezza. Ed è naturale che in tal modo eventi e ricordi si possano ingarbugliare, entrare in un vortice immaginativo e memoriale che li rende ancor più tragicamente nudi e strazianti – poiché non c'è una *ratio* a organizzarli in racconto, bensì una occulta empatia emotiva che per forza di cose li sconnette e frantuma.
Si veda proprio nella poesia in esergo, sul frontespizio del libro, come all'improvviso, dopo un breve propedeutico ricordo-quadretto d'infanzia, remoto

[7] Bello Minciacchi, *loc. cit*., avvedutamente ha chiamato in causa, per *Femminimondo*, la famosa ricetta di *Postkarten 49* di Edoardo Sanguineti, secondo la quale, per fare poesia, «si prende "un piccolo fatto vero" (possibilmente / fresco di giornata)». Per quanto riguarda il brechtiano effetto V, di straniamento, Carnaroli sembra prendere in parola il poeta genovese, giacché lo ottiene di fatto «con mezzi modestissimi», ovvero puntando su registri linguistici clamorosamente "poveri".

preliminare della tragedia, il resoconto fattuale precipiti, in maniera fulminea, verso la sua catastrofe (p. 12):

dentro il garage
dove ho passato l'infanzia a
separare i chiodi dalle viti
per mostrare a mio padre
di valere
almeno quanto gomma
da bagnato mclaren
abbassare il finestrino
sgasare

Gli elementi temporali del gesto estremo vengono qui sottoposti a una secca, convulsa condensazione emotivo-fattuale, fino all'allusivo e conclusivo, in ogni senso, «sgasare» (in opposizione semantica e corrispondenza visiva con «valere»). Certo, strutturazione elementare, ellittica, esercitata sulla realtà, sui suoi traumi, angosce, tragedie; ma non facciamo gli ingenui: c'è dietro tutto il lavorio di scarnificazione linguistica, di essiccazione espressiva, necessario per mimare una scrittura di getto, così prosciugata, quasi *sine litteris*, compresa la velocità del pensiero in un momento culminante della propria vita, nel quale, come in punto di morte, la mente passa in rassegna rapidissima e rimescola pensieri sentimenti immagini, precipitandosi nell'abisso del suicidio.
Per la sua ricercata povertà espressiva, questa potrebbe sembrare una poesia in minore; a mio avviso è tutt'altro, è una delle *poiesis* più originali dell'odierno panorama poetico italiano. E di rincalzo, in proposito, giova ricordare quanto scrive Mariangela Gualtieri ne *L'incanto fonico*:[8] «Poesia è veritiera. Chiede voce veritiera / Nuda voce non impalcata non accessoriata non / potenziata. Nuda voce più nuda.»

## *II*

Come Carnaroli – ma agli antipodi per i registri stilistici frequentati – altri due poeti appaiono fortemente centripeti, nel senso che organizzano i loro testi attorno a una tematica di base, e la martellano fino all'esaurimento, producendo, ciascuno a suo modo, delle suggestive, straripanti feste intraverbali. Essi sono la toscana «poetrice» (così si autodefinisce nella quarta di *Nel nosocomio*: «poeta, voce recitante e attrice») Rosaria Lo Russo (penso soprattutto a *Penelope*, ma anche a *Lo Dittatore Amore* e alla parte finale di *Nel nosocomio*, *Dal dormitorio*, nonostante un andamento più

[8] Torino, Einaudi, 2022, p. 64.

prosastico e normalizzato), e il napoletano Ferdinando Tricarico (un po' da sempre, da *precariat 24 acca* a *La famigliastra* al recente *Grand Tour*).[9]
Come si diceva, in questi due campioni, all'incontrario dello straziante rigore minimalista della Carnaroli, prevale una scrittura stilisticamente "lavorata" per addizione e proliferazione, ciascuna a suo modo ridondante, decisamente espressionistica.[10]
Prendo in esame, della prima, una delle prove più convincenti (e comunque più "partecipate"): il poemetto *Penelope*. Strutturazione libera, straripante orchestrazione fono-sintattica, plurilinguismo metaforico e creativo, sapientemente modulato tra alti (dantismi e altro) e bassi (toscanismi, espressioni gergali, triviali) e con inflessioni spesso comiche, versi che si allungano e si accorciano *ad libitum*, dove qui e lì coagulano rime (anche al mezzo e/o interne) non strutturali, stilistiche, le quali, pur se saltuarie, assolvono a una funzione di ancoraggio del vertiginoso flusso verbale proprio di questo splendido monologo, nel quale si nascondono anche misure tradizionali (non solo endecasillabi e settenari), però subito travolte e come oscurate dalla furia, e direi quasi dall'ira funesta quanto ironica, delle veementi requisitorie e rivendicazioni muliebri.
Ed eccone qualche assaggio (pp. 16-22):

Da vent'anni ostinata difendo dalla muffa morte
le mie parti molli venti vani in ombra e solo protesi di gommapiuma color carne
faccia flaccida e pallida come una veccia protendo ai pretendenti
pentolacce così sloggiano imbottiti e sfollo
[…]
Croco d'autunno le vigne e paro reti fitte
pronta a contenere i fecondi coaguli delle future coliche
d'uve che pesterò rosse e mature
pronta a contenere cocci d'olive tante mandorle dolci e fichi
che sgrullerò col cruocco o fraguli gruossi come lingue scarlatte
[…]
Ma se tu ritornassi sotto mentite spoglie di figlio divino viandante bisognoso o di vanaglorioso
[logorroico mostro

[9] Cfr. rispettivamente: Rosaria Lo Russo, *Penelope*, Napoli, Edizioni d'if, 2003, *Lo dittatore Amore*, Milano, effigiedizioni, 2004 (con una strepitosa *Dedica*, da non mancare, più tutto il resto), *Nel Nosocomio*, Milano, effigiedizioni, 2014; e Ferdinando Tricarico, *precariat 24 acca*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2010, *La famigliastra*, Lecce, Manni, 2013, e *Grand Tour. Passeggiate italiane*, Genova, Zona, 2019. Ma in realtà la prima prova d'autore di Tricarico è il poemetto *Courage*, Napoli, Di Salvo Editore, 2005, intestato all'opera brechtiana e con un andamento stilistico ancora fortemente influenzato dalla sperimentazione neo-avanguardistica («impassibile dinosauro di parole», lo definisce in Prefazione Mariano Bàino, pp. I-VIII, in part. II).
[10] In questo novero rientra a pieno titolo il più appartato Costanzo Ioni, inventore di un linguaggio esplosivo, una sorta di miscuglio tra dialetto napoletano arrangiato, lingua e inserti in lingue straniere storpiate, il tutto innescato da un amaro perfido sarcasmo socio-politico. Si legga: «Stive annascuso cuorpo fetuso purpo / emigrante turpe gitante, Steve, / dint''a nu buco buio, / et là busciardo te dicette lo surdato / ca sulla varca ne sagliette pe' cuntrollo / Et contra a isso 'nce cuntaste ca si' partuto / pe' venì a lo Paese cchiù gentile, / Paese ca par tous (d''o tour) se mena allero, Paese d''o cantà e d''o manjar, / Paese d''o cagnà, / et est por chesto suonno ca si' partuto / 'e notte, comme a nu latro, comme a nu delinquente, / comme a uno clandestino, comme a uno Goethe, / deritto at chesta casta terra de Sirene», in Costanzo Ioni, *Stive*, Napoli, Guida Editori, 2017, p. 95, con Prefazione, *Una lingua "arravugliata"*, del sottoscritto.

e non di padre quercia senza scure
[…]
mi sa che giro il culo e me ne vado mi sa che non ti riconosco
che m'incurvo m'accartoccio m'accuccio accanto al fuoco e non mi scosto d'un ette tremante esile
[vesta
col mento infossato nel collo e gli occhi pesti dallo sguardo torvo
[…]
Da vent'anni ogni notte mi sfilo da sola il reggipetto e ci ripenso
malassorbo lo sguardo il torto malaccorto di quanto t'imbuterasti in altri antri di un fottìo di divette
e ogni notte ci lasciasti il cinci o tramutato in biroldo moscio da sciami di voci maliarde di circi
o scivolando pitone di sguincio tra tette pitte di bbottane butirre di porto
o sbattendo per anni e anni per diporto
fra le molli onde della vulva grottesca di calipso
[…]

Resistendo all'impulso di citarne ancora, data la potenza espressiva sprigionata dai versi di Lo Russo, passiamo a Ferdinando Tricarico con il quale, si accennava prima, entriamo in un territorio di genesi diversa, grazie a uno stile più funambolico e creativo, e semmai più "leggero". Qui non si può certo parlare di colata verbale, anche e soprattutto per il respiro corto dei suoi versi, per lo più costruiti con brevi sintagmi, che talvolta assumono l'aspetto di spezzoni metrici e producono un ritmo "saltellante". I suoi testi trasudano piuttosto di una linfa abbastanza rara nel panorama contemporaneo, fatta d'ingredienti decisamente umili, comici, che irrorano un linguaggio inventivo e spumeggiante, aperto allo sberleffo e alla parodia, e segnato anche da una costante inclinazione alle neoformazioni, talvolta veri e propri ircocervi.
Dovrà bastare pure per lui un breve stralcio esemplificativo dall'opera di mezzo, *La famigliastra*, che a tutt'oggi a me pare il suo lavoro più riuscito, forse perché (anche per lui) il più "partecipato".[11] In questa totale quanto dolceamara messa in crisi delle stesse fondamenta socio-affettive dell'istituto familiare spiccano in continuazione funambolici giochi verbali e intraverbali, neo-formazioni e deformazioni (storpiature) per lo più comiche e/o sarcastiche accanto a improvvise, martellanti serie rimiche, alimentate dalla brevità dei versi. Cito dal testo intitolato *2 frisa (chieti abruzzo)*, dove si leggono, a raffica, affettuosi diminutivi trasformarsi in amari, atroci sberleffi (p. 39):

differente mai indifferente

[11] Ma anche gli altri due volumi sono degni di menzione. Nel primo, *precariat 24 acca*, cit., l'autore scandisce *ad horas* ed espressionisticamente sbeffeggia il doloroso problema del precariato («driiiiin driiiiiin […] o è il vostro dissennato / sfrocoliare / la mozzarella di sant'antonio / dei deboli / che erode / pure mozzardella vostra / per finitezza / di supersfruttamento? / sto frastruono fulminato / funicultura senza coerenze / funicolpare senza movente / funiculì funiculpop / fu n'inculata curriculare / che a quest'ora pensa a me / al mio cicchettare affanni / mentre albatramonta / colla mescafrancesca / dei sé / d'ipotetici futuri…», *ore 11*, pp. 30 e 32); e nel terzo, *Grand Tour. Passeggiate italiane*, cit., l'autore, novello *flâneur*, descrive da par suo una scintillante promenade per le maggiori città italiane, istruita dai collanti di ecolalia, accumulazione paratattica e stile nominale: «La bottega è la strada / il retro la bottega / cianfrusaglie e fragaglie / arravogli e arragli / pastori e pastorale partenopea / saponi e saponari / crocifissi agli arresti domiciliari» (*Napoli*, p. 10).

petrolina
travolgi
mascherin de homme
nell'abitin de femme
piccilla gattale
mammarella lattale
solerrucola sociale
mogliettonzola totale
figliettella amor-ale
amantina letale
mi liberi
dall'afasia de macho
col dual slang band
m'inondi
dell'altra metà delle parole
indicibili all'omologa
che non intende
indifferente
è lingua dialogicale
l'eteroamicale
differente mai indifferente
gong

*III*

Prima di continuare la nostra carrellata, urgono due considerazioni d'ordine più generale. La prima: il quadro complessivo della poesia italiana degli ultimi decenni risulta talmente plurimo e contraddittorio da apparire nel suo insieme innegabilmente "anomico", a fatica inscrivibile entro linee o percorsi di ricerca poetica condivisi.[12] E tuttavia, la seconda: è da tempo, ormai, che si riscontra una certa tendenza strutturale e stilistica che accomuna parecchi poeti contemporanei, ed è il *discorso a scatti*,[13] frammentario, scheggiato, una tendenza a strutturare il testo secondo modalità a-lineari e anti-discorsive. Le particelle del "discorso", parole locuzioni frasi, vengono affastellate in maniera discontinua, per segmenti scollati, frastagliati, quasi brancolanti nelle nebbie di una rappresentazione occulta, ambigua, enigmatica – all'apice, si trovano poeti che "presentano" i loro testi, e cioè adottano una scrittura orizzontale, letterale, tendenzialmente asemica, e sono gli autori di *Prosa in prosa* (v. *infra*).

[12] In proposito v. Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 151; e Antonio Pietropaoli, *C'è del canone nella poesia del Novecento?*, in *Temi e voci della poesia del Novecento,* a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 2017, pp. 9-18, in part. 17-18.
[13] È quel «*saccadé*» che Paolo Giovannetti ha lasciato acutamente cadere sulla pagina nella sua Introduzione, *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, alla riedizione di AA.VV., *Prosa in prosa*, Roma, Tic Edizioni, 2020, p. 8.

Intanto, della prima specie, scelgo un perfetto campione da Aldo Nove, nel quale i versetti smozzicati (alla Ungaretti) producono una scrittura frantumata e molecolare, di brevi e brevissimi frammenti alogicamente accostati tra loro, che attirano il lettore in un gorgo asemantico di sensazioni senza senso, d'illuminazioni rapsodiche: ebbene, tutto ciò trasmette perfettamente, nel buio teatro della vita, l'angosciosa e solitaria cecità intellettiva ed esperienziale della voce poetante. Cito (una trentina di versi) da *Come nel buio di un teatro*, da *Addio mio Novecento*:[14]

C'è tutta, ma non c'è, sola
tutta, sola
mente,
        non è

niente
solo mente
non è niente,
                solo tutta,
fittamente,
adorna di sé,
tutto ciò che non c'è
ma ritorna
ma grida

e non c'è
luogo, vomita sangue,

il suo velo,
se tutto
ottenebra il cielo

di sillabe,
fa ridere

ha senso,
riformula il senso,
lo stabilisce,
piove,
chi è stato,
lampi di rosso,
grida,
arrivano le auto, continua,
[…]

[14] Torino, Einaudi, 2014, pp. 76-78. Abbastanza diverso è però l'andamento stilistico dei testi di *Poemetti della sera*, Torino, Einaudi, 2020, con versetti più "legati" e semanticamente coerenti (v., per esempio, il bellissimo *Il giorno della mia morte*, pp. 12-17, o l'inclemente *Rivolta contro il mondo contemporaneo*, pp. 71-78).

*III*[1]

E poi, Laura Pugno (autrice-curatrice, peraltro, della *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea,* di cui a dopo).[15] Ho tra le mani i suoi ultimi volumi di poesia, *bianco* e *Noi*.[16] Nel primo, testi esilissimi, così parsimoniosi da sembrare scritti in regime di severa austerity verbale. Sono mini-poesie totalmente libere, affidate a un tipo di scrittura a singhiozzo, smozzicata, ecco proprio *saccadé*, istruita con segmenti isolati, staccati tra loro (si direbbero versicoli). È perciò difficile precisare di che cosa parlino i suoi testi (che vada oltre la banale indicazione, ad esempio per *bianco*, della neve, del chiarore abbagliante o del «bagliore, bagliore bianco» – v. pp. 37, 39 e 55); epperò essi creano un'atmosfera rarefatta, enigmatica, straniante, proprio in virtù dell'adozione di quel linguaggio rastremato quanto scollegato e puntiforme, dimensione nella quale il lettore può sprofondare come in un buco nero, in un abisso di vuoto, riempito, si fa per dire, solo da abbozzi di parole, appunto, dalle «parole del vuoto» (*Noi*, p. 28).

Un breve documento, da *bianco* (p. 25): «l'allontanarsi, / questa, / questa volta e ancora / bianca, / e una lieve crescita dell'erba // ti volti / ogni giorno e vedi cosa manca, / la luce in fondo alla strada / e questa stessa, / qui, e distanza».

Ma questo vale, sia pure in parte, anche per i testi più lunghi di *Noi*, mezzi poemetti, nei quali la poetessa abbozza un tentativo di discorso, che però subito deraglia dai canali sintagmatici del senso per inseguire i molteplici, metaforici fantasmi della mente.[17] Anche qui, comunque, le poesie sono costruite a strappi, con accostamenti arbitrari, in una lingua ambigua, quasi senza volume (proprio agli antipodi dei poeti corposi alla Lo Russo e Frasca).

Leggiamone un altro esempio, dalla sezione *Il blu inesistito* (*Noi*, pp. 34-35): «sei corpi minutissimi pulviscolo / ma ugualmente / rifrangi con interezza da celeste / a indaco, // arco dove sfuma, occhio / brillante / nel volto o sopra il becco, / lègge: la preda, piuma / che volteggia, / urina-ultravioletto nell'erba // la mente, il corpo, / si riunisce a prima / nel presente che si avviene…».

*III*[2]

Una soluzione intermedia (tra Carnaroli e Lo Russo), sia stilistica sia tematica, la offrono due poetesse napoletane, Carmen Gallo (fresca vincitrice del Premio Napoli 2021) e Giovanna Marmo. I loro testi, infatti, sono caratterizzati da medietà linguistica e coerenza tematica, ma non monotematica (tipica del poemetto).

Per quanto riguarda Giovanna Marmo, basta il titolo del libro qui preso in esame, *Oltre i titoli di coda*,[18] a esplicita valenza allegorica (la vita-cinema, lo sguardo

[15] Milano, il Saggiatore, 2021 (d'ora in avanti *Mappa*), con la collaborazione di un nutrito gruppo di studiosi: Emmanuela Carbé, Chiara Faggiolani, Jesús López Fidalgo, Elio Mazzacane, Marina Misiti, Matteo Meschiari, Leire Alegría Murillo, Barbara Pastorini, Gianluigi Simonetti, Lorenzo Verna e Maurizio Vivarelli.

[16] Laura Pugno, *bianco*, Milano, Nottetempo, 2016: e *Noi*, Novara, Amos Edizioni, 2020.

[17] Sebbene qui ci sia una pallida *Nota* d'autrice a istradare il lettore: «*Noi* è una serie di poesie d'amore, tra due persone. Intorno a loro, una comunità di vivi e morti», p. 75.

[18] Torino, Aragno, 2015.

imperturbabile della macchina fotografica che fissa e paralizza i personaggi), per capire che siamo affacciati sul vuoto, su territori inesplorati, visionari: siamo infatti "oltre", in un oltre (non immemore di Pirandello) di già impietrito, alla Brecht: «Siate immobili, sopprimete ogni pensiero / non voltatevi verso l'obiettivo, / fareste sentire a disagio gli operatori. // Attenti a non mostrare i volti in primo piano. / Poche inquadrature, niente più stacchi. / Per favore, un'inquadratura sfumi nell'altra» (*I volti nelle teche*, p. 35).
I suoi testi sono dominati da uno stile asciutto, prevalentemente paratattico, con impennate nominali, e da una lingua di registro medio: brevi frasi scandite, di agevole accessibilità semantica ma sintagmaticamente enigmatiche (e questa tipologia stilistica è vieppiù accentuata nella suite *Case riflesse*, pp. 53-59): «Cielo mare fiumi / e montagne. // Ascolto attraverso pianure. / Parlo, senza bocca.» (*Senza bocca*, p. 17); e ancora: «Cellule che si distruggono e si aggregano. / Le sedie accolgono con fatica i nostri corpi / invadenti, ma ognuno di noi è un posto vuoto» (*I primi versi*, p. 25) – dove ci si muove al limite dei paradossi caproniani. Ovvero nelle poesie di Marmo, mediante l'ossessiva tematica dello sguardo (con tutti i precedenti illustri del caso), agisce uno sforzo di rappresentare l'irrappresentabile, ciò che sta propriamente "oltre", altrove, ciò che s'"intravede", e dunque un tentativo di comunicare impedito però da una collocazione esistenziale e gnoseologica negativa, residuale, postuma, appunto "oltre i titoli di coda", al di fuori della rappresentazione e del rappresentabile, come se la vista fosse rovesciata all'interno, interiorizzata, blindata («Vediamo. Ma ogni angolo / sfugge ai sensi. // Sì che valgono cose / mai viste. // Al di là delle palpebre. / In uno spazio chiuso», *Al di là delle palpebre*, p. 21); o come se la vita fosse lì, tutta intrappolata in un film o pietrificata in una serie di fotografie e gli attori ne rimanessero inesorabilmente tagliati fuori, espunti, cancellati. Il mondo che Marmo allestisce è dunque svuotato di senso, con un sottofondo inquietante e perturbante, a un passo dall'assurdo (di matrice beckettiana e kafkiana), forse tramato dalle istanze dell'inconscio di una «mente-dormitorio», al di là della quale «non c'è futuro / passato o presente» (*Casa che non si vede*, p. 38). È un mondo senza ricordi, voce, è un altro mondo dove vige l'assenza, la mancanza di realtà: «Fuori, nel mondo, il montaggio / dei miei istanti è già avvenuto. Una luce / si spegne / Si accende una insegna» (*Senza corde vocali*, p. 31). Un altro paio di esempi, tra i più cristallini, dove, nel primo, si avverte in sottofondo il fruscìo delle rovinografie benjaminiane (*Cinema muto*, p. 29), e nel secondo il senso del vuoto di origine beckettiana (*Una fotografia che non ricordo*, p. 40):

Conosco una sola distanza
rispetto a cui le immagini appaiono nitide.
Ho deciso di abbandonarla e fare a meno
della profondità di campo,
avvicinerò l'obiettivo.
[…]
E non sono più sicura che questa voce

Sia la mia, non vedo tracce sonore.
[…]
Ormai la casa è vuota e questi sono i resti
di una sala cinematografica. Forse qualcosa
dura ancora nonostante il trasloco,
nonostante l'arteria si sia rotta
e il proiettore non funzioni da tempo.
Ricordo che dal buco del pavimento
filtrava il chiarore.

Tracce di nero nel bianco, il passato
ha una luce che non conosco.

Sono un contenitore per il pensiero,
un posto vuoto senza rapporto
con il presente, la fotografia di un volto
piatto, senza lineamenti.

Un volto sparito che non ricordo.
Che nessuno ricorda.

Del resto, ce lo dicono già i titoli, gremiti di *senza*, *al di là*, *oltre*, *non*. L'autrice vede, parla e scrive evidentemente di e da un mondo stravolto, sottosopra, dove la luce filtra dal basso; un mondo in rovina, distopicamente visionario, dove i personaggi, a partire da chi scrive, si muovono come automi senza vita, o con una vita tutta al passato, "volti piatti", "spariti", ancora una volta "posti vuoti", manichini senza alcuna possibilità o capacità d'interpretare ruoli e funzioni, né di scambiarsi esperienze vitali: «Prigionieri in due riprese distinte, / ma speculari, non potevano incontrarsi. / Tuttavia la direzione era la stessa. // […] Raccoglievano gli oggetti / morti nella contemplazione. / Adoperavano la lente sfocata della malinconia / per osservare il presente. // A tratti credevano di parlare ad alta voce. / La vista diventava udito. / I sensi si confondevano. // […] Solo una volta, in un montaggio mal riuscito, / si parlarono attraverso i sottotitoli: / – Conosci il mio nome? / – Non posso proteggerti, cosa hai fatto? // Erano le comparse di un film / senza traccia sonora, / girato in due piani sequenza paralleli. / Si incontrarono oltre i titoli di coda.» (*Oltre i titoli di coda*, pp. 36-37).

*III³*

In Carmen Gallo, e come vedremo anche in Gabriele Frasca, e com'è frequente in molti poeti contemporanei,[19] la mescolanza di poesia e prosa ha ormai preso il sopravvento su quella puramente linguistica, che pure non manca in Frasca, mentre il linguaggio della Gallo appare più orizzontale, monocorde. Ma andiamo con ordine e

[19] Ad esempio in Tommaso Ottonieri, di cui vedi perlomeno gli strepitosi *Elegia sanremese*, Torino, Aragno, 2022 (ma I ed. Milano, Bompiani, 1998), e *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002.

prendiamo in esame l'ultimo volume di Gallo, *Le fuggitive*,[20] rimandando a dopo l'analisi delle *Lettere a Valentinov* di Frasca.[21]
Il libro consta di tre sezioni, le prime due in versi e prosa poetica, *La corsa* e *Le fuggitive*, e l'ultima in prosa, *Uscirne vivi*. In tutte si respira un'aria di pericolo, vengono infatti descritte situazioni nelle quali c'è qualcosa o qualcuno con cui ingaggiare sfide o da cui proteggersi, e ci sono luoghi anche domestici pericolosi, concreti o simbolici che siano, nei quali avvengono fatti e si aggirano personaggi inquietanti, cui sfuggire. Vi aleggia, dunque, una diffusa palese dimensione kafkiana, che è lo sfondo e la molla dell'intero poemetto (tripartito). Il mondo raffigurato da Gallo si presenta allora *in limine*, si svolge a ridosso di un abisso, sul ciglio di un precipizio, sotto la spada di Damocle della morte, o quantomeno di un imprecisato pericolo di vita.
E infatti i cinque pezzi che costituiscono la prima sezione solo in parte trattano del gioco fanciullesco in uso presso l'antica Grecia, chiamato *ephedrismos* (se ne veda la puntuale descrizione nel testo iniziale, p. 9, nonché l'informativa di Andrea Cortellessa in quarta di copertina). Il gioco, dopo gl'iniziali testi descrittivi (I, II e III, molto meno IV e V, tutti in versi), si confonde e si trasforma in comportamenti, colluttazioni aggressioni sopraffazioni, che non hanno più nulla di ludico, anzi appaiono violenti e sadici (tutti pezzi in prosa). I luoghi, peraltro, sono nominati e impilati, tutti luoghi chiusi, di ritenzione, introdotti da un plurale che non sai se *maiestatis* o collettivo: «Siamo in una incubatrice, in una clinica, in un ospedale» (dove la chiusa è un illusorio «È tutto in piena luce, ma ci sentiamo al sicuro», p. 11); «Siamo in un bagno, sotto il lavandino, accanto alla vasca», dove la minaccia diventa più esplicita: «È buio e c'è merda ovunque. Non ricordo quando sono arrivati, quando abbiamo cominciato a nasconderci» (p. 14; e ancora: «"Ci troveranno". / "Non starli a sentire". / "Sono già qui". / "Troveremo un altro posto dove nasconderci. / Cominciamo subito. Spegni la luce"», p. 22, dove la situazione appare più ambigua, tra gioco e insidia/rischio); «Siamo in una stanza, con un letto grande e un armadio enorme», dove «nel comodino» ci sono cianfrusaglie e «sotto il suo cuscino … non troviamo nulla» (p. 17); «Siamo in un'automobile, in una centoventisette» dove si svolge una scena sadica: «Abbiamo cinque anni, forse sei, lei ti tiene per i capelli, ti tira forte i capelli mentre guida. (…) Nessuno urla, nessuno la ferma, e lei tira più forte» (p. 20); «Siamo in un sogno, siamo in un corridoio, in una casa in affitto», dove accade un'altra scena di violenza e di sopraffazione: «Noi la tiriamo giù dal letto per i piedi, una gamba per una, la trasciniamo avanti e indietro, poi intorno al tavolo della cucina […] Con le mani cerca di afferrare i mobili, le sedie, ma è troppo debole, sbatte dappertutto, sbatte la testa, noi invece siamo forti, siamo fortissime» (p. 23).
Il fascino di questa sezione sta tutto nella sua indefinitezza contestuale, che coinvolge tutti gli attori delle varie scene, e che deriva dalla condizione onirica, o subliminale,

[20] Torino, Aragno, 2020.
[21] Bologna, Sossella, 2022 (d'ora in avanti LV).

della scrivente, la quale proietta su di un innocuo gioco di fanciulli le proprie angosce esistenziali (infantili, adolescenziali, umane) – mentre la scrittura, proprio per la sua apparente normalità prosastica, producendo una suggestiva quanto assurda nebulosa semantica, aggiunge inquietudine e sconcerto nel lettore.
Questi luoghi, peraltro, autentici totem allegorici dell'opera, ricompaiono in serie nel poemetto eponimo introdotti per ben ventinove volte dalla stessa locuzione già vista ne *La corsa*: «Siamo» + stato in luogo; o, quattro volte, + aggettivi; o, una sola volta + compagnia («Siamo tra gente sconosciuta»). Il poemetto aggiunge alle coordinate semantiche più su enunciate, anche grazie all'incalzante martellamento proprio della struttura poetica, un surplus di valenza simbolica. Come i fiumi ungarettiani, a questi luoghi rievocati in maniera ossessiva, quasi convulsiva, l'autrice si aggrappa a scongiurare l'incombere di un *non-luogo*, di un irredimibile spaesamento psico-esistenziale. E perciò essi restano impressi a fuoco nella pelle del soggetto lirico, emerso in prima persona alla fine del componimento conclusivo del poemetto, dove finalmente compare il concetto-chiave di «paura», e dove il «dietro» va propriamente letto come un *dentro* (p. 31):

La paura costringe a forme di vita
innaturali, costringe a stare
nella durata di un altro.
Impossibile prendere aria.
Restituire la paura, lasciarla
sulla soglia di casa e dire
puoi tenerla o nasconderla in giardino
prima che il tempo e lo spazio propaghino
la sua forza. È novembre. Ho trentasei anni.
Mi porto dietro tutti i miei luoghi.
Faccio attenzione a non dimenticarne nessuno.

L'assillante elencazione era dunque un tentativo di ancoraggio topologico: il movimento di fuga, come confermano i raccontini realistici di *Uscirne vivi*, è un gesto apotropaico di auto-conservazione.

## *IV*

Tenendoci ancora in canna il colpo Frasca, all'opposto dei poeti "sperimentali" finora saggiati, non è difficile individuare poeti e poetesse che fanno scelte diverse, e che potremmo definire compagni di viaggio di Valerio Magrelli (o meglio sulla sua falsariga). Sebbene ciascuno con una propria spiccata individualità, appaiono comunque tutti accomunati dalla predilezione per una poesia discorsiva, semantica, in qualche misura "informale", ovvero optano per uno stile più prosastico e colloquiale, e per un linguaggio rispettoso dei connettivi logico-semantici, coagulato attorno a significati espliciti. Accosterò a quello di Magrelli altri due nomi, tra gli altri, ben

noti: Biancamaria Frabotta e Chandra Livia Candiani (ma nel novero va senz'altro inserito il nome di un convinto anti-metricista, Biagio Cepollaro).[22] E ci dovrà bastare, della (compianta) prima poetessa, ricordare l'ultimo titolo, *Nessuno veda nessuno*;[23] e intanto citare, da Magrelli, uno dei pochi campioni circolanti di poesia sciolta, ludica e ironica, versoliberista e fortemente soggettiva, il testo *Magneti Magrelli*[24] – ma è la meravigliosa tonalità dominante dell'intero libro:

È un fatto, su, prendiamone atto:
io attiro i deficienti,
gente cui manca qualcosa.
Gli manca, e appunto accorrono
a cercarla da me.
Magnete potentissimo,
li attraggo ovunque siano,
spingendoli a lasciare padri e sposi
per venire da me, pur di venire da me
a molestarmi, ad avvelenarmi la vita.
Non so il motivo, ma so che confluiscono
da tutto l'orbe terracqueo, i deficienti.
Da me vengono solo deficienti.
A meno… orrendo dubbio:
a meno che non diventino tali
A CAUSA MIA.
(…)

E poi Candiani, poetessa dal dettato terso, asciutto, delicato, problematicamente (auto)riflessivo (si definisce infatti «guazzabuglio d'essere»).[25] Anche di lei trascrivo un solo testo dal volume appena citato, a evidenziare il fulcro della sua poetica, sempre in bilico tra realtà e sogno, immaginazione e vita vissuta, slanci metaforici e meditazioni sapienziali (p. 124, corsivi miei):

Io inciampo
inciampo spesso e anche

[22] Strano poeta, etico-sapienziale quant'altri mai, autore di due trilogie, delle quali l'ultima interamente dedicata al *corpo*, suono tema e concetto *passe-partout*, dato che tutti i testi della trilogia, fortemente prosastici e brachilogici, cominciano con questo vocabolo (e quindi sotto il probabile influsso di Francis Ponge) – ne cito qui uno stralcio dall'ultimo volume (*Al centro dell'inverno*, Forlimpopoli (FC), L'Arcolaio, 2018, p. 51): «il corpo stabilisce al centro dell'inverno ciò che chiama / esterno: al di fuori della casa tra le nuvole e il supermercato / il rumore dell'informe che potrà diventare frase e affetto / e più lontano ancora colpi di mortaio e morti facili a migliaia».
[23] Milano, Mondadori, 2022. Si tratta di poesie nelle quali la poeticità è quasi interamente affidata a una fitta serie di *enjambements*.
[24] In Valerio Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2021, p. 42. Segnalo inoltre che pochi anni orsono è uscita la sua opera complessiva, *Le cavie*, che racchiude tutte le poesie scritte e pubblicate tra il 1980 e il 2018 (Torino, Einaudi, 2018), e che conferma la natura discorsiva, semantica e spesso ironica di questa *poiesis*. Sulla quale cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62 (se ne legga anche l'interessante Introduzione, pp. 13-30).
[25] Chandra Livia Candiani, *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014, p. 94 – altro titolo anomalo e duale, come quello della Carnaroli. Vedine pure l'ultimo, *La domanda della sete* (2016-2020), Torino, Einaudi, 2020.

perdo l'equilibrio
senza motivo
così, da ferma
come ci fosse un invisibile
salto. *Io mi addormento*
*nella veglia, seguo un'altra scia*
*rispetto a quella evidente*
*del discorso e della vista*.
Seguo un'assenza di mappe
come un fiuto di trasparenze,
mi ritrovo senza filo
e geografia in un campo aperto
campo di pace antelucana
non di battaglia.
E io sbadiglia.

*IV*[1]

Ma all'interno di questo minimo campionario di poeti argomentativi e "semantici" c'è un'altra linea o filone espressivo, il cui capofila è senza dubbio Maurizio Cucchi, che a mio avviso continua a occupare un posto di rilievo nel panorama della poesia italiana contemporanea (sorprendente, perciò, la sua assenza dalla *Mappa* della Pugno – ma di ciò a dopo).

Come ho già avuto modo di segnalare,[26] Cucchi è e resta il campione incontrastato di uno stile impetuoso, fitto, irregolare, nonché di una metrica decisamente *random*, che ha poi visto in Italia pochi emuli (ma faccio un nome per tutti: Maria Grazia Calandrone, vivacissima poetessa con un surplus di fantasia visionaria, metaforica, selvosa, che non rinuncia al "discorso" ma lo frantuma all'interno di un brulicante flusso di parole, producendo grovigli di pensieri, immagini, metafore).[27]

Anche per Cucchi citerò un unico esempio, tratto da *Il disperso* (libro d'esordio, 1976), caratterizzato dalla netta precoce opzione del poeta per oggetti assolutamente quotidiani, insignificanti (alla Sinisgalli). Ne discende uno stile accumulativo, prosastico, parlato, con versi che riproducono e talvolta frangono la ressa delle cose e

[26] Cfr. Antonio Pietropaoli, *op. cit.,* p. 17.

[27] Anche qui un solo *specimen*, tratto dal suo penultimo libro poetico, *Il bene morale*, Milano, Crocetti, 2017 (è la terza strofa di *Il mondo si manifesta spontaneamente in selve di metafore*, palese omaggio baudelairiano in salsa francescana, pp. 144-145: «Così nuda dal centro della massa umana la voce / sgorga direttamente dai canali / lacrimali e loda / la bellezza della bellezza / ignara, loda la carnagione acerba / che diventerà fieno / e pelliccia imbrattata di polvere, loda il rumore inerte della polvere, la limatura ingente delle viti / nella mole dei corpi, il sapore di ferro del sangue e i salti / che rappresentano una fioritura / di gigli ininterrotti, loda i corpi / che sollevano polvere / di altri corpi e odore / di erba marina, loda i tendaggi / rossi che hanno riparato / la bellezza e l'orgoglio, loda l'accanimento per la luce e la capacità / di prepararsi al transito, loda l'urto dei piedi sulle tavole / e il tradimento, loda il nemico / e il suo muto fattore, l'impressione di questa carne fatua che sostiene con le braccia e con anelli di rame / chi l'ha appena ferita» – non sfugga al lettore come questa autentica cascata di parole, che travolge ogni possibile regola versificatoria, s'incateni intorno alla «voce [che] / sgorga» e «loda» (ribattuto ben sette volte) gl'innumerevoli aspetti della natura e della realtà umana.

con l'implicito messaggio che la poesia "serve", è perlomeno utile a conservare memoria e nomi dei *realia* (*Le briciole nel taschino 4*):[28]

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo,
sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre
del nonno in questi casi, della nonna,
del casotto (dell'orto) tutto ruggine,
riempito di badili, pezzi di legna, tolle,
bellissime cianfrusaglie tenute dacconto,
sacchetti di plastica con cordine fatte su, elastichini, lucchetti,
    [palline di gazosa (verdi), chiodi, bulloncini, cacciavite, cerot-
    ti: così come in casa al primo piano, in basso i detersivi nel-
    l'armadio a muro
e le bottiglie dell'olio e dell'aceto e sopra
scatolette zeppe di roba che chissà
potrebbe servire a qualche cosa
e così correre ravanare
bottoni pennini
e la boccetta dell'inchiostro, tutto asciugato, i tacchetti per le
    scarpe da pallone, naftalina, immaginette, la coroncina del
    rosario dello scout e:
contagocce, bottiglini, turaccioli, la macchinetta
per forare i biglietti
del tram (vecchio cimelio). Tutto, tutto,
tutto potrà servire chi lo sa.

*V*

Vorrei adesso tornare agli sperimentali doc, riprendendo il nome di Gabriele Frasca e accostandogli, a perfido contrasto, un altro poeta, altrettanto noto, Vincenzo Ostuni. Prendo in mano l'ultimo libro del secondo, *Il libro di G.*,[29] un volume tipograficamente bellissimo, copertina rigida, sovraccoperta con un particolare di una scultura di carta *As Long as You're Here* di Matthew Shlian in prima, e in quarta con alcuni versi dell'autore. Il formato è innegabilmente sanguinetiano, e Ostuni è certo il poeta italiano che più da vicino ha ricalcato le orme del grande genovese (magari assieme ad alcuni testi di Gilda Policastro),[30] a partire dalla estensione e conformazione extra-large dei versi, nonché dalla loro pulviscolare diffrazione tematica fino agli accorgimenti tipografici di parentesi trattini alternanze di vuoti e

[28] In Maurizio Cucchi, *Poesie* (1965-2000), Milano, Mondadori, p. 23. Non è però difficile ammettere che la poesia di Cucchi si sia col tempo come rasserenata: «Glenn. Come lo chiamavo nella mia mente io, / o com'è più dolce e semplice, / com'è più vero: / Luigi. / Resti per me una crepa d'affetto / o un lampo intermittente nel cervello. / E anche tu, che non l'hai mai visto, / lo ami. / Tu che hai taciuto, e oggi non taci più, / hai la memoria smangiata come la tua macula: / cerchi e non trovi più / nemmeno la sua voce.» (ivi, p. 229).
[29] Milano, Il Saggiatore, 2019. Il libro è dedicato «al tema della paternità e ai momenti di vita quotidiana con il figlio G.», come si legge nella piega della sovraccoperta.
[30] V., per esempio, *Inattuali*, Massa, Transeuropa, 2016.

pieni, alla titolatura numerica dei vari pezzi, e alle tirate elencative.[31] Un esempio, poco meno che casuale, la numero *11* (p. 23):

(«Mi hai offerto – svuotato di ricevute e bollette – un portalettere pieno di noci, quelle che usi da biglie e
tenti alle volte di impilare
come equilibristici mattoncini da costruzione.
Ti ho detto grazie, e poi:
"Perché le hai messe qui?": "*Amore papà*", mi hai sussurrato in risposta, chinata la
testa da un lato,
fingendo vergogna,
o fingendo di fingerne»).

(«Amore: raccogliere merci da poco, metterle dove non serva?»).
(«"Ti prego, conservami queste,
che io dilapiderei, ma serbandole rubale, celale a me sempre
– dovunque"»).

Come si vede, tranne il punto fermo sostitutivo dei due punti, la ben nota congerie di segni diacritici, i versi lunghissimi, sesquipedali, che tendono all'andamento prosastico per poi spezzarsi all'improvviso creando degli a capo o scalini immotivati, assieme alla commistione di racconto e discorso diretto: il tutto proprio del Sanguineti neo-figurativo e delle sue indimenticabili «*petites proses en poème*». E allora, qual è l'originalità di questo poeta, ammesso che ci sia? Considerato che la dose di realtà che Ostuni scarica nelle sue poesie non è da meno di quella sanguinetiana, e ammesso pure che la realtà fattuale in entrambi viene passata al setaccio e in qualche misura strapazzata dall'armamentario retorico di cui si è detto, la novità di Ostuni sta tutta nel macrotesto, nella ostinazione e determinazione del Faldone, nella volontà imperterrita, e magari controcorrente, di descrivere gli eventi della realtà vissuta, ossia di scrivere il libro della vita – un po', insomma, alla Giudici.

*V¹*

E veniamo finalmente a Gabriele Frasca, tra gli scrittori più proteiformi e performanti della odierna letteratura italiana, traduttore e critico di Beckett, saggista, romanziere e poeta. È noto come, sin dalle prime opere poetiche,[32] egli sia stato tra coloro che,

[31] In particolare nella sezione *Studi per filastrocche*, pp. 73-95.
[32] Gabriele Frasca, *Rame*, Milano, Corpo 10, 1987; *Lime*, Torino, Einaudi, 1995; *Rive*, Torino, Einaudi, 2001; *Rimi*, Torino, Einaudi, 2013. Ma si veda pure *Lame*, Roma, L'Orma, 2016, che raccoglie, come recita il sottotitolo, *Rame* + *Lime seguite da Quarantena e versi rispersi* (escluso *Rimi*, troppo fresco di stampa), ed è, secondo quanto scrive Giancarlo Alfano nella sua *Postfazione*, *Il mobile volere* (pp. 415-433), «un'edizione critica d'autore» (p. 419).

levatisi contro l'ondata di minimalismo e versoliberismo di tanta poesia contemporanea, hanno variamente rispolverato in Italia l'uso delle forme chiuse[33] – tra gli altri, non si potrà tacere il nome di un'antesignana come Patrizia Valduga, dalle martellanti e febbrili rime baciate del bellissimo *Donna di dolori* fino alle recenti *Poesie erotiche*;[34] o, da ultimo, di Mariano Bàino, con il volume *Prova d'inchiostro e altri sonetti*[35] (altro nome illustre curiosamente assente nella *Mappa* della Pugno), per non parlare dei più attempati Fortini, Giudici e Raboni. È altrettanto noto come, di questa agguerrita pattuglia, Frasca ne sia stato ben presto non solo il capofila quanto soprattutto il più inesausto e originale interprete, rispolverando e talvolta rimodulando un po' tutte le forme tradizionali della poesia italiana (superfluo elencarle).

Tuttavia, c'è almeno un marchio di fabbrica che ne caratterizza eccentricità e originalità. La scrittura di Frasca è (quasi)[36] sempre magistralmente, "furiosamente",[37] ipotattica (aspetto che lo avvicina ad alcune prove della Valduga); ovvero egli torce e ritorce lo stile del suo linguaggio, creando degl'ingorghi di subordinate a tal punto fitti e tortuosi da creare oggetti poetici densi, serrati, quasi imbozzolati,[38] che comunicano un perturbante senso di pieno-vuoto, una vertiginosa giostra di parole che girano senza sosta su se stesse, alla disperata ricerca di un senso: aleatorio, sfuggente.

Infatti le sue griglie o spire formali avvolgono il lettore (o l'ascoltatore, data la sua ben nota predilezione performativa) in una sorta di ragnatela fono-ritmica (in prosa o in poesia, non c'è differenza – altra sua nota distintiva) sempre sul doppio filo o di un

[33] Per tutto ciò cfr. Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, in part. *Postmoderno, Manierismo, Neosperimentalismo*, pp. 63-69, e *Questioni di metrica*, pp. 91-106.

[34] Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991, e *Poesie erotiche*, Torino, Einaudi, 2018. Ma già nel precedente, formidabile *Medicamenta e altri medicamenta* (Torino, Einaudi, 1989), l'autrice aveva dato straordinarie prove di come riuscisse a "straziare" e "lacerare" il proprio canto (così Luigi Baldacci nello scritto prefatorio, *La parola immedicata*, p. VII), sull'onda di un'indomita e implacabile pulsione erotico-mortuaria, assoluta responsabile di un registro linguistico incandescente: «Meglio del sole ci scioglie l'argilla, / ovvero il frale, un rollio o tremitio / e travaglio lustrale e imo sciacquío, / a macerar sensi e ingegno, se oscilla // lento un nettuno, se lambisce stilla / e muore… e lesto si leva, mio dio, / inelusivo si leva… (un dondolio / lieve è in cuore). Qui scende, scontilla // dies illa, l'obito e l'isola asilo / per ben liquidi baci, per guerriglia / di voglie, vasi e nervi, ossia… sul filo // di Cloto… poi a volo verso poltiglia / e tempo colliquativo, nel pilo. / Premorienza ci quieta a maravaglia» (p. 52). Sulla Valduga, e sullo stesso Frasca, cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., pp. 63-110.

[35] Torino, Aragno, 2017, dove il poeta fa sfoggio di un linguaggio ludicamente artefatto e di uno stile sintatticamente "incatenato", che lo pone accanto a esperienze consimili, di recupero in falsetto delle forme tràdite – ma di quest'autore notevoli appaiono, tra gli altri, soprattutto alcuni precedenti più "rivoluzionari" *Fax giall*o, Rapallo, Zona, 2001 (zeppo di citazioni e prestiti, parola d'autore), *Amarellimerick*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2003, e *Sparigli marsigliesi*, Napoli, Edizioni d'if, 2003, altra opera abnorme e davvero sulfurea per tema, lingua e stile, con una scintillante postfazione di Andrea Cortellessa, *Una ventiquattrore per Mariano Bàino*, pp. 37-61). È inoltre appena il caso di ricordare che alcuni dei poeti qui analizzati o appena citati sono stati tra i promotori, o comunque partecipi, del Gruppo 93, da Bàino, appunto, a Frasca, Frixione (v, *infra*), Cepollaro, Ottonieri, allo stesso Ioni.

[36] "Quasi" perché nelle prose di LV intitolate *Richiami* l'autore saggia una notevole segmentazione paratattica del discorso (cfr. *infra*).

[37] L'avverbio per ricordare un suo bel volume saggistico: Gabriele Frasca, *La furia della sintassi, La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

[38] Non a caso una sezione di LV s'intitola *Baco da sé*.

delizioso soffocamento[39] o di una dolorosa, talvolta ironica quanto spasmodica, meditazione umana ed esistenziale, giacché i suoi affluenti culturali, che lo nutrono *ab imo* (dapprima la linea petrosa Cavalcanti-Dante, e poi gli arati territori beckettiani) lo hanno sempre tenuto al riparo da un riuso diretto, restaurativo, delle forme chiuse.[40] Tra le loro quinte, anzi, occhieggia la desolata condizione umana (con tutta la trafila filosofica e letteraria dell'angoscia e del male di vivere, da Schopenhauer a Eliot e Montale),[41] l'assurdo e l'insensatezza che la caratterizza, la coscienza infelice dell'intellettuale (anarchico dichiarato): sicché tutto il potente armamentario formale messo in opera da Frasca appare in definitiva come una gigantesca corazza di protezione e resistenza, uno scudo o schermo dietro il quale si agita spaventosa la precarietà e fragilità del vivere, sordo il dolore per il tempo che fugge e minaccioso il senso di vuoto: di fronte all'abisso del niente ( con una mossa chiaramente anti-mallarmeana: «moi seul – moi seul – je vais connaître le néant») il soggetto poetante si protegge con un inaudito sbarramento verbale (difatti: «sopra il ciglio dell'abisso», LV, p. 156; e «il buio siderale cui dà forma il verso», ultimo verso dell'ultima di *Quarantena* di LV).[42] È il «pensare controsenso» dell'autore (LV, p. 153) che sostiene e nutre il suo inesausto formalismo da opporre all'informe di una realtà non solo barocca e rizomatica ma soprattutto percepita come micidiale e iniqua: e dunque, il massimo delle forme come riparo dall'*horror vacui*, dal rischio di precipitare nel *gouffre*, nel baratro dell'insensatezza (anche della lingua della tribù). Tornando ai dettagli, ricordo al volo che il lessico di Frasca,[43] mediamente di tono alto e sostenuto, in linea con il suo proposito di ridare lustro alla *poiesis*, risponde ai requisiti del plurilinguismo, con escursioni verso il basso (pochi esempi presi qui e lì: *cazzo*, *vecchiaccia di merda 'affanculo che puzzi*, *poveri stronzi, merda di gente*) o verso l'alto (spesso di derivazione dantesca: *immilla*, *squaderni*, *chimismi*: *soterismi*, *dirancò*, *legacci d'assoni*).[44]

A proposito poi della contaminazione di poesia e prosa, non è certo una novità nell'opera di Frasca, avendola egli già sperimentata più episodicamente sia in *Rame* che in *Lime* (dove compare un fenomenale pezzo unico, un monologo prossimo al getto continuo del flusso di coscienza, intitolato *suez*, al solito irrorato da una furiosa ipotassi e imperniato sul tema del piacere/dispiacere del futuro, del «fottuto futuro»,

[39] «E quanto a me e proprio dico a me [..] non me la sento di trovare scuse […] che qui dentro ci soffoco e qualcuno mi tiri fuori per favore o chiami almeno aiuto se proprio non riesce a srotolarmi i fili dalla gola con cui mi sono recitato in vita tutta la vita aggirandomi a vuoto attorno a quello che credevo vero e magari lo fu ma chi può dirlo.» (ivi, p. 133).
[40] In proposito si veda la seconda Postfazione a *Lame*, cit., di Riccardo Donati, *Macchine per il riposizionamento dei sensi* (pp. 435-455), inesauribile miniera di fonti e riferimenti culturali, letterari musicali mediali, presenti nella scrittura dell'autore.
[41] Così, dalla sezione *Rimavi* di *Rive*: «… quasi bastasse solo la struttura / e non il fibrillare di quei mali / che chiusi a dare al corpo il proprio assetto / graffiano un'inscrutabile scrittura» (p. 83).
[42] Ma la scrittura di Frasca sa talvolta sapientemente piegarsi anche a tonalità comiche e parodiche, come ad esempio nella sezione *fenomeni in fiera (i transtelegenici)* di *Rive*, pp.146-170.
[43] L'osservazione non è affatto secondaria, considerato il suo intenzionale programma di rivalutazione formale della poesia, contro il diffuso appiattimento lessicale di tanta poesia contemporanea.
[44] Vocabolo iperletterario, di estrazione scientifica, con il quale in istologia si indica il «filamento nervoso che fuoriesce da un neurone e conduce lo stimolo da esso generato» (cfr. Tullio De Mauro, *Il Dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000).

con inconsolabile finale: «… eppure, sai, io e gli altri, lassù, in questi tempi misti, fummo così tristi, così tristi» [p. 53 – sbaglio a sentire qua e là cadenze sanguinetiane?]); e poi, sempre più invasivamente nelle opere successive, sicché ormai la prosa è per lui una variante camuffata della poesia, tanto incalzante e intrusivo vi risulta il ritmo endecasillabico (sebbene notoriamente ripetitivo). La prosa di Frasca è infatti talmente infarcita di endecasillabi che azzarderei l'ipotesi che egli abbia inventato un nuovo genere espressivo, massimamente ibrido, che ovviamente non è prosa poetica né poesia in prosa –[45] entrambe tutt'altra cosa (nonostante i loro confini sempre molto labili) – ma che si potrebbe forse definire *prosa in versi* o *versificata* (anche in opposizione alla *prosa in prosa*, di cui a dopo). Ma veniamo a LV e proviamoci a entrare nei gangli dell'opera.[46] La prima osservazione è che la innegabile complessità strutturale del libro appare comunque descrivibile a livello puramente fattuale. Si va infatti dalle "lettere" propriamente dette (L) ai sonetti de *L'inquieta freccia*, e dalla prosa di *Richiami* alle poesie di *Quarantena*,[47] e ancora, dai pezzi in prosa di *Lauretta* e *Fiammetta* agli endecasillabi fatti a pezzi di *Agli sgoccioli*, e di nuovo dalla prosa di *Baco da sé* agli otto sonetti shakespeariani fino alle prose finali di *Prossime postume*.[48] E quindi, più che una mescolanza di generi una perfetta e calcolata alternanza di prosa e versi.
In generale LV appare, come si sarebbe detto un tempo, un libro "impegnato", tutto impregnato da un traffico d'idee storiche, ideologiche, esistenziali. Le venature tematiche che innervano L sono messe in chiaro dall'apparato delle *Note* che l'autore ha avvedutamente posposto al testo: extra-testo che dimostra quanto egli ci tenesse alla comprensione da parte del lettore dei vari stimoli socio-storici, ecologico-sanitari e storiografici qui e lì disseminati.[49] Pertanto, a me pare che la vera novità di L sia l'avvento di un Frasca più direttamente "politico", e cioè di un autore che, tramite l'individuazione di quelle che lui stesso definisce «le rime della storia» (p. 52) e intervenendo spesso in prima persona (p. 54) s'interroga, dalla sua professata prospettiva di anarchico di sinistra, sulle discrasie e storture della storia, sulla «faglia

[45] Su questa specialità si veda lo studio di Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021. Colgo l'occasione per ricordare almeno alcuni titoli inerenti alle problematiche qui discusse: Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, e Idem, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, cit.; Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021.
[46] Se ne veda il bell'intervento di Fabrizio Bondi, *Su "Lettere a Valentinov" di Gabriele Frasca*, in leparoleelecose.it, 7 luglio 2022.
[47] I primi cinque testi di questa sezione sono già apparsi in *Lame*, cit., pp. 287-296 – il che giustifica quanto si legge nella nona "quarantena" di LV: «ma vi assicuro che non m'è per nulla caro / che abbia eletto, fra i tanti, proprio questo titolo / otto anni fa senza pensarci un attimo» (p. 95).
[48] I primi tre dei cinque pezzi totali, anch'essi ripresi da *Lame*, cit., pp. 403-408.
[49] Per un breve riepilogo: si va da ciò che è «andato storto nella Rivoluzione» russa (p. 46) alle purghe staliniste («torvo segretario», p. 10), alle pandemie storiche e ai loro disastrosi esiti in termini di vite umane e diseguaglianze socio-economiche, al famoso articolo di Pasolini apparso sul «Corriere delle Sera» del 14 novembre 1974, *Che cos'è questo golpe? Io so*, all'allunaggio del 20 luglio 1969 (dove si nota una inspiegabile, per me, discrasia di date tra testo e Note, tra 20 luglio e 20 agosto), agli eventi politico-sindacali del 4 novembre 1977, fino alla curiosa lettera dal futuro del 12 ottobre 2027, «nel livido crepuscolo d'un mondo» (p. 23) ricorrenza insieme del cinquantenario dei fatti del 1977 (p. 22) e del centenario della rivoluzione russa (p. 24), in nome, precisa l'autore, della «torcia che sto tenendo accesa in tante tenebre» (p. 25).

che divide i primi dagli ultimi» (p. 38), sul «lavoro molecolare della riflessione» degli operai (p. 24) e in definitiva su «com'è accaduto che un secolo iniziato con l'inerzia progressiva delle rivoluzioni sia culminato nella restaurazione di una società ferocemente iniqua e diseguale» (parole d'autore, credo, in quarta di copertina).
Per gli undici pezzi di *Quarantena*, poi, va sottolineato che essi vanno a formare una sorta di "iper-endecasillabo" (un po' irregolare), con evidente richiamo all'*Ipersonetto* di Zanzotto.[50] Anche qui le solite escursioni lessicali verso l'alto o verso il basso: *gualchiera*, *espianto*, *faglie*, *scapi*, *abiogenesi*, *enzima*; accanto a *stronzo*, *cacare*, *fesso*, *ne ho piene le scatole*, *e buonanotte al secchio*. Inoltre, tra i preziosismi della sezione, sfoglio le numerose rime ipermetre (ad esempio: *fiáto*: *inscátola*, *scátole*: *átomi*, *arabésco*: *créscono*) fino a una superba rima per l'occhio: *intársio*: *fársi o*. A livello tematico, questa sezione appare come la più "confidenziale", dove il poeta o si lascia andare a confessioni di tenore privato-personale («è la scintilla stessa che mi ha messo in moto», p. 87; «Resta l'inerzia che impose un senso alla pietra, / a cercare nel caso l'eccezione / da cui desumo sono stato messo in moto», p. 97; e vedi pure il testo intitolato *Da qualche tempo si programma il mio omicidio*, pp. 91-93), o a riflessioni metapoetiche (primo e ultimo pezzo: «lavorando d'intarsio», p. 75; «e a dirvela tutta confermo / che un po' ci marcio», p. 100); o a meditazioni di ordine pratico, social-sanitario (*Quelli che sono ancora asserragliati in casa*).
Ma ci sono due o tre parolette disseminate qui e lì fondamentali per il loro valore semantico, giacché ci squadernano, di nuovo, sia la visione del mondo dell'autore e sia la strategia delle sue opzioni stilistiche. Si tratta delle «macerie sociali», dentro le quali il titolo di *Quarantena* pensato «otto anni fa» appare come «ciarpame» (p. 96, alla Gozzano); e poi di alcune autodefinizioni del proprio lavoro poetico, che vanno da «quell'insensato arabesco / di segni che neanche comprendi» al «sia tale quel solito effetto / di trarre da quanto descritto un rompicapo, chiamiamolo emblema» (pp. 89 e 101; e che si affiancano a quella «inscrutabile scrittura», di cui alla nota 41). Ecco, il viluppo formale è simbolico, sia delle posizioni e preoccupazioni socio-politiche dell'autore e sia delle scaturigini culturali ed esistenziali dalle quali si origina il labirinto, la girandola di parole alla ricerca di un appiglio di senso: «un rompicapo», infatti, ma con evidenti finalità "resistenziali" (in senso lato, è ovvio).
Nella sezione in prosa intitolata *Richiami*, e dedicata appunto a una ripresa dei temi socio-politici e sanitari già trattati in L («Nessuna pandemia si può sconfiggere all'interno di un singolo paese», LV, p. 30, con palese riscrittura di una famosa tesi politica di Trockij), va sottolineata una notevole novità stilistica (come anticipato alla nota 36), che consiste nell'adozione di una scrittura decisamente meno fluente, più scheggiata, paratattica, costruita con frasi secche, asciutte, fino a un incalzante stile nominale: «E questo ciò che occorre da richiamo. La figura. La scossa. Il dentro. E chi. Al momento vediamo. Solo un plurale d'incoraggiamento. […] Nulla da scorgere

[50] Ma Frasca aveva già saggiato «soluzioni spesso, tendenzialmente, iperboliche, eccessive, tra cui, in prima posizione, l'*Ipersestina* (di ben 42 stanze)», così Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema…,* cit., p. 101.

non è così. Cioè nessuno. Nessuno nella comba. Nella ferita aperta nella terra. Solo un solco che sgiunge la materia friabile e argillosa. […] Dove più fonda scende la vallata. Scura. Non proprio: Una luminescenza. Un crepitio di cavi. Tutti da combaciare. Qui dove ce n'è sempre un po' per tutti. Trincee. Piccoli scavi. Fenditure corrose come carie. Letti miracolosamente asciutti. Resti. Rimasti. Spalti. Macchinari. […] Come per una sorta di richiamo. […] Noi rimasti qui quasi a scivolare tutti uguali […] Non era questo il conto. Il saldo. Il vento che ci avrebbe dovuto ravvivare. L'elica della vita. Non era questo il mondo. E quale luce […] fra i rimasti lungi quest'apparato di richiami. […] Per te diciamo. Chi. Per te ad esempio. Che avresti morso disperata l'aria» (pp. 64-69). La novità formale va a mio avviso collegata con un'impellenza sostanziale, un'urgenza che accorcia e sincopa il respiro della scrittura, una dolorosa, sofferta meditazione sugli esiti mortiferi della pandemia, assunta a simbolo di asfissia generale, esistenziale, storica. Come nella straziante conclusione dedicata alla «Mamma» (la madre di tutti, credo, spero): «E sapere che adesso manca. Mamma. E sapere che adesso. Manca a tutti. L'aria. Mamma. E sapere che il respiro si paga. Non con gli anni. Col dolore. (…) T'ho rubato la vita. L'ho rubata a chi nemmeno c'è né verrà. Non qui. Non più. Né dove sfumerà l'asfissia con tutto il fiato» (pp. 70-71). Parafrasando Ungaretti: la vita si sconta morendo.

Giova da ultimo soffermarsi sulla sezioncina intitolata *Agli sgoccioli.* Si tratta di undici endecasillabi più due, disposti sulla pagina secondo una ben nota tecnica di poesia visiva. Essendo, a quanto ne so, un unicum nella scrittura fraschiana, conviene interrogarsi un po' più a lungo sulla strana sorte di questi endecasillabi "sgocciolati" sulla pagina.[51]

Brandelli metrici in libera sospensione, che letti di seguito possono anche abbozzare un discorso di senso compiuto, il cui tema di fondo, di norma inghiottito dalle volute formali del poeta, appare quello della pandemia, considerata come correa di una condizione umana sempre più iniqua e devastata: da smarrimento a dispersione individuale e collettiva (*spersi*: *sparsi*, *a coppie oppure spaiati*), all'insegna della casualità/responsabilità (*sorte* o *colpa*) che tutto *infesta* (*in troppi infetti*, «di cui è gravida persino l'erba»), fino alla *roccia* (metafora ricorrente in Frasca, che mi sembra alluda alla materiale consistenza umana), nella consapevolezza di una infelicità diffusa («non c'è festa di vita / che non sia già di suo omicida») «la rotta» resta «incerta in continuo squilibrio», fino alla coda dei due splendidi versi finali (ove risuonano, forti, echi ungarettiani: «la morte / si sconta / vivendo»), che instaurano un intimo gioco di specchi tra vita e morte: «di quante troppe morti sto vivendo / di tante vite stesse sto morendo».

Ebbene, il poeta ha preso degli endecasillabi-simbolo e li ha sbriciolati sulla pagina, indicando con il titolo che siamo ormai "agli sgoccioli". Ma di che? Le parole, così

[51] Eccoli: «perché c'eravamo spersi nemmeno / ci siamo ritrovati sparsi intatti / in troppi infetti finanche tra i fossi / i sentieri le selve a volte a frotte / a coppie oppure spaiati da sempre / sarà la sorte o al contrario la colpa / di cui è gravida persino l'erba / che infesta il suolo rodendo la roccia / ma il fatto che non c'è festa di vita / che non sia già di suo omicida segna / la rotta incerta in continuo squilibrio // di quante e troppe morti sto vivendo / di tante vite stesse sto morendo» (pp. 115-128).

sparpagliate sulla pagina, sono schegge, cocci che il poeta lascia vorticare in una specie di vuoto pneumatico, isolati e straniati. La mole impressionante dei bianchi, meglio: del bianco, che viene solo di tanto in tanto macchiato da queste lucette d'inchiostro, assume un valore e un "significato" fondamentali. Frasca c'invita in un mondo alieno, distopico, dove i rapporti sono totalmente rovesciati, non il bianco accompagna e sostiene il nero delle parole, bensì l'inchiostro di queste punteggia rapsodicamente e quasi insensatamente un mondo vuoto, gremito di silenzio, prossimo all'auto-annichilimento, o precariamente riempito da minutissime gocciole d'istanti. Anche le scarne parole di Ungaretti gocciolavano, (ma erano pur sempre «gocciole / di diamanti»), provenivano, erano scavate dal silenzio; tuttavia formavano grumi retorico-sintattici e ritmico-semantici, e questa era la loro straordinaria forza espressiva, ossia il tentativo di ricostruire un mondo, la possibilità aurorale di ripristinare un linguaggio, fatto a pezzi (se si vuole, dalla furia avanguardistica e dalla guerra), a partire dalle sue basi più elementari, grammaticali. Qui ci si muove in un'altra dimensione, opposta a quella ungarettiana, qui, in questi endecasillabi fatti a pezzi, non c'è ritmo né semantica che tenga, sono schegge residuali, postume, come dopo una terribile esplosione nucleare, o un disastro ecologico-sanitario e, per dirla di nuovo con l'autore: «sopra il ciglio dell'abisso» (LV, p. 156). Ci sarà ricostruzione possibile? Il poeta non ce lo dice, non può dirlo, si limita a dirci che morte e vita si nutrono a vicenda, ma lascia tutto in sospeso, come sospese nel vuoto sono le sue parole, e come incerto, sospeso, è il destino dell'umanità.

Cionondimeno, la via della resilienza ce la indica Mariangela Gualtieri, quando, da buona seguace di Benjamin, scrive ne *L'incanto fonico*:[52] «Dove tutto è rotto spaccato, poesia diventa esperta di alto rammendo. Di saldamento. Di aggancio. I cocci di questo tempo chiedono anch'essi di essere amati – ricomposti ricompattati. Corpi sepolti in fossa comune, ricomporli arto con arto con teschio con tibia con ulna con radio con falangi delicate di più minuscolo dito».

Del resto anche Frasca, concludendo (svevianamente?) questo suo mirabile libro, chiama in causa il «lampo della vita», il quale, se interpreto bene, è ciò che in definitiva si origina da e riscatta il vuoto (forse persino cosmico) che ci circonda: «Per questo non racconta storie la storia ma intercetta l'onda sommessa del continuo di fondo che agita la superficie della roccia che adesso ci trattiene e sarà presto libera di noi contenta di vagare in tutto il vuoto che occorre per il lampo della vita» (LV, p. 159) – in palese accordo con l'ultimo verso qui citato di *Quarantena*: «il buio siderale cui dà forma il verso» (p. 102) – e torniamo al punto nodale della ricerca fraschiana: la densa corposa certezza della forma che si oppone alla minaccia del vuoto e dell'informe.

Ho detto "chiude": e invece no, poiché Frasca, con un colpo di coda, riserva al lettore un'ultima sorpresa alla fine dell'Indice, dove alla pagina 163 inserisce una poesia *Compagni Chiarezza (1977)*, brechtiana fin dal titolo, che non si trova nel testo ma,

[52] *Op. cit.*, p. 58.

appunto, soltanto nell'Indice – fondendo così, in qualche misura, testo e indice.[53] Di che si tratta? La solita snocciolata di endecasillabi, ma stavolta sciolti, che intonano una sorta di "canzone" gremita di «eccetera», «omissis» (pasoliniani) e «soppresso» storici, dove il poeta simula di cedere la parola al cantautore tedesco Karl Wolf Biermann («Compagni canta per tutti un tedesco»), molto probabilmente scelto per il suo percorso all'incontrario, «dei rari ch'emigrarono ad oriente», incentrata sulla possibilità/necessità «Di parlare ai contadini con gli unici / Argomenti che sono chiari a tutti / Persino a chi li affama perché brillano / Omissis come i missili nei cieli», e con il conclusivo auspicio di un ipotetico pentimento socio-storico imposto dal basso: «Non sarebbe compagni contro tutto / questo omissis versato eppure loro [sc. gli oppressori] / Con caschi e scudi sì loro i soppresso / Come sempre addestrati contro il popolo / Ebbene se affogassero nel fluido / delle masse infuriate eccetera / […] Non l'armi stringerebbero piuttosto / La mano che li salva dagl'inermi». A conferma, di nuovo, di un Frasca più direttamente "politico".

*V²*

*Mutatis mutandis*, tra Lo Russo e Frasca conviene ricordare altri due importanti poeti, entrambi genovesi (ed entrambi, insieme ai vari Cucchi Tricarico Bàino, etc., stranamente assenti dalla *Mappa* della Pugno), per il loro modo altrettanto atipico ed estremamente "elaborato" di trattare il linguaggio, e dunque esponenti anch'essi di quella pattuglia fine-novecentesca in guerra totale con i linguaggi ordinari della comunicazione. Parlo di Guido Caserza e Marcello Frixione.

Quest'ultimo, per esempio nella sua opera d'esordio, *Diottrie*,[54] inscena una lingua talmente anticata (aulica, secentesca) – una sorta di raffinatissimo quanto ironico *faux exprés*, sempre ligio all'uso delle rime, anche nei versi liberi o composti, a formare misure persino sesquipedali, e all'impiego dell'endecasillabo, dentro strutture tradizionali, dalle quartine ai sonetti –; si diceva, così falsificata e manieristica (in nome del suo sospirato Marino) che non mi pare abbia (avuto) eguali nell'attuale panorama poetico italiano. Un paio di esempi di come per sola forza, dirompente, di artificio linguistico l'autore irrida e stravolga i temi qui trattati (amore e poesia): «fuggendo (bella) amor, (cui 'l cor, vedi, tremava) fuggèndosi elli avanti / l'irata schiera di mille e mille amanti // (se prima offesi e'i n'ebbe di sua arte), – rabbrividendo dunque a tale / caccia (che già mi vide, cara, venator) ti piaccia (amore!) ch'éi (pur gelando) appresti l'ale (…), da *bella donna cui manca un dente*

[53] Ma il poeta l'aveva già sperimentata, in minore, alla fine dell'Indice di *Rive* (p. 190) e di *Rimi* (p. 130).

[54] Lecce, Manni, 1991. Le coordinate espressive dell'autore, più che placarsi, si diversificano, senza però smentirsi, nei successivi due volumi: *Ologrammi*, Rapallo, Zona, 2001 (*ninfa malata*: «deh labri senz'ostro cigli disfatti, / costretta nella valva del contagio / erminia orsù telèfona ai monatti», p. 18 – con Nota di Giancarlo Alfano, *La realtà è in ordine quanto lo è il linguaggio*, pp. 85-95); e *Pena enlargement*, Napoli, Edizioni d'if, 2010, dove spesso si sfiora il nonsense del pasticcio: «lucky strike ski bop da boo / sublimando nel via vai / pall mall camel dee skeep beep / skeetle bop boo skeep deep pie» (p. 21). È poi uscito presso l'editore Oèdipus (Salerno-Milano, 2021) il volume-omnia *Naturama* (1981-2019), su cui vedi la partecipe recensione di Francesco Muzzioli, *Frixione alla riscossa*, in francescomuzzioli.com, 6 ottobre 2021. Inoltre, per tutta una serie di approfondimenti e chiarimenti strutturali, molto utili le note d'autore alle pp. 137-147.

(p. 22); «di selva in selva traversar ti piaccia / questi miei versi, silvia, se squaderni / i loro intenti, o scorri occulte facce / onde (se taccio) questo giuoco scerni. // in questo giuoco (vedi) mi disfaccio / (di tali selve sperso per gli averni) / e d'aspre piagge ho il corso (se interfaccio / verso con verso, o rime a rime alterno)», da *a bella donna, amica sua, che ha nome silvia* (p. 31).
In modo leggermente diverso, sia per forma che per sostanza, Caserza, per esempio in *Opus Papai*,[55] e in particolare nella sezione *Malebolge*,[56] organizza una feroce quanto parodica rassegna di alcuni personaggi pubblici e politici («multipla imago del potere»), contro i quali si scaglia con inaudita violenza espressiva, mediante una lingua gremita (ovviamente) di dantismi, parole colte o umili, interiezioni enfatiche e figure del significante a getto continuo, una lingua insomma iperstratificata, che talvolta arriva a sfiorare la riscrittura dantesca, ma sempre sarcasticamente avvelenata (p. 71): «Voce ch'esci di bolgia s'affigura / nel cranio scemo e nell'immonda mozza / del cerbero socialista. Statura / ha di cagnazzo fitto nella pozza / e la forcata gravida di merda. / Craxi cazzone stringe nella strozza / il bolo grave di quel limo: sperda / dal rotto bronco fuori della langa / gli alti nomi che Italia non rinverda / ed ogni nome nel fango rifranga».

*V³*

C'è una poesia di Giovanna Marmo, *Una cicatrice visiva*,[57] che per le sue evidenti suggestioni fisiche, un po' occasionalmente, ci rilancia verso un altro caso a parte, tanto singolare quanto originale, della odierna poesia italiana. Mi riferisco al napoletano Bruno Galluccio (uno dei pochi meridionali captati dalla *Mappa* della Pugno, assieme a Frasca, Marmo e Gallo),[58] il quale, avvalendosi delle proprie specifiche competenze fisico-matematiche, ha riversato nei suoi tre libri finora pubblicati[59] una poesia a fondamento gnoseologico-scientifico,[60] che però spesso travalica o piega quel linguaggio e quella dimensione per spaziare e alludere, per illuminazioni improvvise, direi quasi per epifanie, al mistero dell'universo, ai grandi segreti della natura,[61] anche umana (del resto secondo la falsariga delle stesse investigazioni fisiche), ai segreti traffici e corrispondenze tra micro e macro, e a riflessioni di ordine filosofico-esistenziale («anche le particelle maturano e crescono /

[55] Genova, Zona, 2016. Tutta la prima parte del volume, eponima, è un altro splendido esempio di scrittura libera, incontrollata, ai limiti del flusso di coscienza, dove il poeta fa i conti con la figura molteplice del padre-papi-papa, a sua volta emblema di un potere psico-politico opprimente e castrante (v. pp. 9-66).
[56] Già pubblicato in plaquette (Salerno-Milano, Oèdipus, 2006).
[57] «Venti magnetici, lampi. Colonne di fuoco / grandi mille volte la terra, stelle di neutroni / nubi, buchi neri e poi deserti dove ci possono / essere pianure e montagne su cui camminare / e guardare gli anelli galattici / che galleggiano nel cielo», in *Oltre i titoli di coda*, cit., p. 49.
[58] Cepollaro, Ottonieri e Voce, napoletani o meridionali di nascita, hanno seguito altri percorsi esistenziali e culturali.
[59] Bruno Galluccio, *Verticali*, Torino, Einaudi, 2009; *La misura dello zero*, ivi, 2015; *Camera sul vuoto*, ivi, 2022.
[60] Vedi per esempio le sezioni *Misure* e *Matematici* in *La misura dello zero*, cit., pp. 5-24 e 53-60.
[61] Si legga dalla sezione *Sfondi,* ivi, p. 41: «circoscritto e inscritto / nella radice il segno / di come i cerchi che vanno approssimando / la durezza di poligoni siano narrazioni / contenitori di scritture concentriche / o descrizioni approssimate di una forma / assecondandone al meglio la natura / ma addolcendola negli acuti e incavi».

aggrappandosi alle nostre riflessioni», «nembi scuri proteggono la verità terrestre / si pende verso una lattea cecità»).[62]
Come si è visto dai pochi esempi offerti finora, ci aggiriamo in una regione poetica molto diversa, per lingua e stile, da quella di Frasca e sodali. Qui domina un linguaggio, per quanto innervato di spunti e conoscenze tecniche, decisamente più discorsivo e concettuale, al limite gnomico e assertivo, colato in versi liberi e scevri di ogni esasperato formalismo. Concentrandoci allora sull'ultimo libro di Galluccio, *Camera sul vuoto*, cito un altro esempio nel quale l'autore fa letteralmente sfoggio del suo sapere scientifico creando dei versi di cristallina, benché ardua, trasparenza semantica:[63]

diciamo che le particelle elementari collassano
alla nostra osservazione e misura
il nostro sguardo le fa precipitare
in una condizione di aderenza
ad un punto di spazio-tempo

non è decadimento o perdita
ma il passaggio da una nuvola di possibili

il concretizzarsi giù da un iperspazio
di infiniti luoghi e di infiniti futuri

Senza perdere nulla di questa tramatura raziocinante, argomentativa, generata da una costante densa profondità di pensiero che si mescola a improvvise accensioni metaforiche («nuvola di possibili»), nelle altre sezioni del libro il poeta apre squarci più diretti sulla natura umana, dai quali balugina la temibile oscura complessità del reale, assieme alla coscienza di una dolorosa fragilità, e quasi smarrimento, esistenziale: «non mi resta niente di me / quando mi penso»; «frammenti di noi lasciamo / sulle stoffe le maniglie nelle mani / e su retine / ci dividiamo spargiamo traccia oscura»; «le argomentazioni sono chiare ragionevoli / il tempo accade / l'orizzonte del sistema resta incerto»; «la scrittura è ardua sbilanciata verso il buio / non amiamo più le storie di fantasmi / tutto tende al freddo / un freddo disperatamente vero»; «l'origine della specie torna in un puzzle incatenato, calati come siamo in un pozzo, a portata di occhi ma non di mani // inammissibili sospensioni, trasporti che deragliano / pali che si spezzano, strade come moncherini […]».[64]
La poesia per Galluccio non è per niente un passatempo, è anzi il tramite per denunciare lacune, lacerazioni, e investigare ipotesi d'impossibili ricomposizioni, di abissi annunciati: «il centro della metafora è svanito / le ombre che aiutavano sono dissolte / si annuncia un'alba abissale» (p. 120).

[62] Ivi, p. 44.
[63] *Sezione 2*, p. 20.
[64] Tutte le citazioni provengono dalla *Sezione 7* di *Camera sul vuoto*, cit., pp. 74, 75, 80, 82, 85.

*VI*

Nell'attuale panorama di riflessioni poetiche appaiono imprescindibili perlomeno due volumi, la *Mappa* di Laura Pugno, cui si è fatto più volte riferimento, e la *Prosa in prosa* di autori vari.

*VI¹*

E partiamo subito dal secondo, poiché costituisce la più importante novità teorica degli ultimi anni. Il libro, uscito nel 2009, riedito nel '20, ha trovato i suoi mentori in alcuni critici molto agguerriti: Paolo Giovannetti, cui si devono le due Introduzioni;[65] Antonio Loreto, autore della Postfazione 2009, e Gian Luca Picconi, cui si deve quella del 2020.[66] In mezzo gli autori inclusi nel volume, tutti maschi: Andrea Inglese, Gherardo Bertolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano e Andrea Raos (segnalo inoltre che i sei sono tutti inclusi nella *Mappa* di Laura Pugno).

Con la definizione di *Prosa in prosa* (d'importazione transalpina, coniata da Jean Marie Gleize, sulle non nascoste orme, perlmeno, di Rimbaud e Francis Ponge),[67] curatori e poeti coinvolti designano una "poesia" del tutto scevra di profondità e allusività semantiche e simboliche, realizzata mediante l'orditura di un linguaggio meramente denotativo (anti-connotativo), orizzontale (non verticale), letterale (non letterario e non metaforico), istruito secondo strisce puramente sintagmatiche (non paradigmatiche), e dunque una "poesia" non di *parole* bensì di *langue*, una scrittura che si limita ad "allineare" i suoi elementi grammaticali e sintattici.

Leggiamo, per schiarirci ancor meglio le idee, qualche breve stralcio dalla prima Introduzione di Giovannetti: «Anzi, per dirla tutta […] il volume di Bortolotti[68] e questo che state leggendo ora *sono libri di poesia* […][69] ridurre la lingua a un *grado zero della connotazione* spogliandola di ogni possibilità di dire altro dal proprio organizzarsi in catene metonimiche […] nella prosa in prosa l'orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a esserci, a *continuare a esserci* (i legami

[65] La prima s'intitola *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in AA.VV., *Prosa in prosa*, cit., pp. 13-20. La seconda è qui citata alla nota 13. Ma sull'argomento v. pure Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 80-94.

[66] Rispettivamente: Antonio Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, pp. 165-173; e Gian Luca Picconi, *Archeologia di una antologia*, pp. 175-181.

[67] Cfr. Jean Marie Gleize, *Littéralité. Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions Théoriques, 2019, pp. 86-109 su Rimbaud, pp. 156-206 su Francis Ponge, pp. 245-325 su Denis Roche, pp. 365-540, in part. 445-451 e, per la nozione di «prose en prose ou poésie objective et littérale» 536-540 – ma v. pure la *Préface* par Christophe Hanna, pp. I-XV.

[68] Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, S. Angelo in Formis (CE), Lavieri, 2009.

[69] E ancor più drasticamente: «In breve, e in modo quasi brutale: questa è una poesia vitalissima, persino combattiva e polemica, la cui *silenziosità* intrinseca, costitutiva, forse supera quella dei suoi modelli. I segni neri, le lettere disanimate che dànno forma linearmente ai testi […] sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria» (pp. 18-19).

con un certo Beckett sono evidentissimi) finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può in alcun modo attingere. A questa resa consapevole, affida la propria paradossale forza» (pp. 13, 15).
Ma per completezza d'informazione, e per accrescere lo sconcerto del lettore, o per esasperare il concetto di conflitto delle interpretazioni, nella Postfazione 2009 di Antonio Loreto si legge: «questo è un libro di prose. Anche perché, senza alcuna ironia […] lo dichiara il titolo».[70] Infine, per supremo divertimento, si legga la Postfazione del '20 di Piccone (qui citata alla nota 66), dal tono e con giudizio, sin dal titolo, inequivocabilmente liquidatorio.
E allora, armati di cotanta incertezza, ecco alcuni brani esemplificativi:

Tutto rumore. Tutta ruggine. Tutte le sirene. Come cazzo scavano, e scavano, e scavano senza fermarsi, soprattutto di notte, le benne, e quelle colonne alte, che sfiatano le loro pompe, il tonfo dei magli, il ra-ta-ta-ta delle trivelle, tutto fango, e ruggine, cammini dentro una poltiglia ocra, come cazzo scavano verso quel nero, non si vedono neppure, mai nessuno in giro, negli abitacoli, alle leve, ma il frastuono, tutto il rumore, come tremano, tutto, carcasse di carrozzerie, i cingolati […] (Andrea Inglese, *Prato n° 142*, p. 33).

Nel giro di pochi minuti, bgmole si gratta la testa tre volte, bgmole si alza dalla sedia, bgmole butta la spazzatura, bgmole conta i rintocchi di una campana, bgmole dice: «Per me senza, grazie». Pian piano, bgmole apre un cassetto. Brevemente, bgmole racconta le sue vacanze, bgmole spalma della marmellata, bgmole viene scambiato per un altro, bgmole è indeciso tra uscire e stare a casa. Dopo pranzo, bgmole prepara il caffè, bgmole fischietta. (Gherardo Bortolotti, *bgmole e altri incartamenti*, p. 61).

Bravissimo che vivi a barcellona, hai studiato in svezia, ti chiami lavinia, stai a bologna, perdi la memoria, sei la nipote più grande, sei felice, sei infelice, sei luisa sanfelice, hai dosato l'impatto dei farmaci, riesci sempre a cavartela, ne combini di cotte e di crude, vedi il film per non perdere lo spazio, in effetti non perdi per questo il contatto con la realtà. (Marco Giovenale, *Giornale del viaggio in Italia*, p. 85).

Finalmente lo percuote e lo abbandona, fortemente ne agita la massa. Ci vogliono quattro ore che giunga a effervescenza del liquido. Ogni mattina osserva, filtra, precipita con secrezioni, ma anche da questo processo si preoccupa di mitigare una corrente di prodotti mediante i processi culturali in uso. Per cinque giorni lo conserva nel desiderio, in un vaso di ferro, nella memoria. (Michele Zaffarano, *Wunder-kammer, ovvero come ho imparato a leggere*, p. 114).

Ora, dirò subito che dissento dalle posizioni nette ed estreme: poesia, prosa, archeologia (dopo soli dieci anni, che diamine!). Pochi dubbi, invece, che siamo in presenza dell'estrema frontiera di ricerca, quanto di più oggettivamente avanzato, "inedito", si stia facendo oggi in Italia. Ciò non vuol dire che *ipso facto* queste sperimentazioni siano le uniche a potersi fregiare della fatidica denominazione di "ricerca", come se le scritture di Frasca, Lo Russo, Frixione, etc., sebbene

[70] *Loc. cit.*, p. 165.

pluridecennali, non siano più di ricerca, nell'ovvio senso di sperimentare nuove forme espressive, anti-tradizionali e anti-convenzionali.[71] A meno di non pensare che la sperimentazione scada, come un farmaco, e che non si vada sempre in cerca dell'ultima invenzione di grido (come stiamo per vedere con la *Poetry kitchen*): il lavoro contro e/o ai fianchi della tradizione ha mille sfaccettature e nessuno può accaparrarsene il monopolio. Semmai, ciò che è veramente in questione è la qualifica di poesia *tout court* che Giovannetti e soci attribuiscono a questi esperimenti "in prosa" (o, viceversa, di prosa *tout court*, secondo Loreto). In merito, la prima cosa da domandarsi è questa: tutte le caratteristiche inerenti al linguaggio di cui sopra – *orizzontalità* vs *verticalità*, *letteralità* vs *letterarietà*, *superficialità* vs *profondità* (di pensiero), *denotazione* vs *connotazione*, *presentazione-installazione*[72] vs *rappresentazione-descrizione*, *defigurazione* vs *figurazione* – non potrebbero essere realizzate in versi? Siamo sicuri che se versificassimo gli scritti di questi autori cambierebbe qualcosa, ovviamente tranne l'indicatore metatestuale dell'a capo, che però, com'è noto, ormai vale pressoché zero? E allora perché optano (quasi tutti e quasi sempre) così drasticamente per la forma-prosa? È un vezzo?
Ebbene, questi sono quesiti e perplessità di ordine teorico-pratico di fronte ai quali, credo, sarebbe più prudente affermare di trovarsi in una zona di confine generico, ibrida, forse indecidibile, e magari limitarsi a parlare di «mutazioni di genere» e di «post-poesia».[73] Oppure, come fa lo stesso Giovannetti quando, sulle orme di Christophe Hanna, scrive di attuale: «confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura [donde] lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso…» (e qui si esagera).[74]
Peraltro, al di là delle forse stucchevoli definizioni di genere (ad esempio, anche il *post-* mi sa di posticcio, come sempre), e ancor prima di quel *saccadé* qui citato, Giovannetti aveva già fatto cenno, in altra forma, a operazioni affini: «Scrivere poesia assomiglia, ormai sempre più clamorosamente, a un *cut and paste*, un "taglia e incolla"».[75] Sebbene i fenomeni non siano del tutto sovrapponibili, tuttavia entrambe le definizioni o *alludono* a una temperie stilistica, a un tipo di scrittura estremamente frammentaria e scheggiata, o *preludono* alle operazioni dei prosatori in prosa, a questa loro *poiesis* ridotta alla mera catena sintagmatica, al puro allineare parole, sintagmi, frasi. Con l'implicita conseguenza che vengono così resecati io e mondo, soggetto e realtà, e viene a campeggiare incontrastato il feticcio-linguaggio, una lingua intenzionalmente "sterile", svuotata di senso.[76]

[71] Lo riconosce lo stesso Giovannetti, nella *Introduzione* 2020, cit., alle pp. 18-19, parlando proprio di Frasca.
[72] Per il concetto di "installazione" cfr. Paolo Giovannetti, *Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?,* in Idem, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 37-58.
[73] Come fa Gilda Policastro, *op. cit.*, pp. 91-173 (sulla scia, peraltro, di Jean Marie Gleize, *op. cit.,* p. 537).
[74] Introduzione 2020, cit., p. 16.
[75] In Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 55.
[76] Ma mica è sempre così: ci si goda, per esempio, il funambolico e davvero lunatico *Stralunati* (Trieste-Roma, Italo Svevo, 2022) di Andrea Inglese.

E ancora: d'accordo con Giovannetti sulla necessità di una certa quota di «gioviale eclettismo», di cui il critico bonariamente si accusava, e che però è l'unico a tenere al riparo da inutili e dannosi settarismi, e che dunque consente di «rendere conto della pluralità delle *poesie*»:[77] senonché, a un certo punto, occorrerà pure prendere posizione "critica" in merito alle varie fenomenologie poetiche in campo. Con un'ulteriore precisazione: è inutile piangere sulle strettoie editoriali della poesia, sulla sua scarsa penetrazione tra i lettori («In questo libro non ci sono pianti sulla marginalità della poesia d'oggi»),[78] e che proprio qui, nella sua separatezza, nel non poter essere per intrinseco statuto un genere di consumo, sta la sua forza e la sua resistenza alla diffusa banalità della *fiction*:[79] tuttavia bisognerebbe avere il senso del limite, stare attenti a non farne vieppiù, e consapevolmente, un prodotto altamente auto-referenziale, raggelante nella sua astratta perfezione, tutta superficie e niente profondità, tutta "installazione" e niente comunicazione. La poesia più si allontana dalla *parole*, per quanto sporca di realtà possa essere, e più si dissangua, perde quel quid di umana artigianalità e più assomiglia alla disumana perfezione di un congegno industriale. Sì, perché questi giovani poeti di "prosa in prosa", tutti bravi e affascinanti, per carità: ma in loro sembra acuirsi al massimo una certa "boria" del far poesia (atteggiamento peraltro non infrequente tra i nuovi poeti italiani): gelidi, avulsi, "chiusi" in un loro «incongruo» quanto «inquietante» e asettico mondo di "langue" (i due aggettivi sono di Andrea Cortellessa), e sarà pure perché delusi e disillusi dalla realtà di riferimento.[80] Ma la poesia (la letteratura) non deve sforzarsi di mordere il reale, di additarne lacune storture e lacerazioni? Oppure, all'incontrario, di spalancare mondi visionari, insondabili, utopici o distopici che siano, con i quali pro-muovere e com-muovere il lettore?
In definitiva, la poesia può, è libera di, oscillare tra un carnaio di *parole* (alla Cucchi), un deserto di *langue* (alla Giovenale o alla Zaffarano), uno stile clamorosamente minimalista e sottrattivo (alla Carnaroli), una strepitosa cartografia neometrica (alla Frasca), oppure un linguaggio di grado zero come quello dei poeti *Kitchen* (v. *infra*). Però, in questo *tourbillon* di "poesie possibili" converrebbe non dimenticare le parole di Ezra Pound:[81] «La poesia isterilisce se s'allontana troppo dalla musica», ossia non c'è poesia senza musica, fosse anche quella dodecafonica di Schönberg e Webern, o quella "assoluta", tutta stridori e strimpelli, di Hermann Nitch. E semmai, tener conto di quanto suggerisce Mariangela Gualtieri ne *L'incanto*

[77] Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 14.
[78] Ivi, p. 15.
[79] Eppure fa specie sapere da un lato che i lettori di poesia sono per lo più poeti e critici, e scoprire dall'altro che la meritoria antologia *Poesie da spiaggia* (Milano, Crocetti, 2022), a firma di Nicola Crocetti e Jovanotti, è stata per settimane nella *top ten* delle classifiche editoriali italiane – potenza del *brand*!
[80] Un possibile antidoto? Eccolo servito, in tutta la sua "semplicità": «Io sono un poeta dell'anno Mille, / leggo poesie in mezzo alla strada: / poesia come rimedio, leggenda, diceria. / Io baratto versi col formaggio, / benedico il cibo dei generosi, / narro le mie paure, l'orrore / di un mondo in cui sono perduti i baci […] Forse si scrive per i decrepiti, / per chi allaccia le scarpe con la neve, / per chi porta la luna sulle spalle. / La poesia, come un vero abbraccio, / cambia le ossa in un volo di farfalle», Franco Arminio, *Studi sull'amore*, Torino, Einaudi, 2022, p. 66.
[81] *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti, 1974, p. 51.

*fonico*:[82] «Lei, essa poesia, ha ritmica, ha melodia, timbro. Musica è. Tutti i poteri della musica. Tutti li ha»; e ancora: «Nel rotto frammentato tempo – questo. Nel verso spaccato secco che ci tocca, o narrante e ridondante, trovare la nascosta musica più nascosta, dissonanze e armonie».

*VI²*

E veniamo adesso alla *Mappa* di Laura Pugno, qui più volte evocata. A scanso di equivoci, va subito riconosciuto che questa è impresa da far tremare vene e polsi, data l'attuale estrema molteplicità e difformità della poesia italiana: ed è pertanto opera storico-critica decisamente meritoria, non fosse altro che per la densità dei parametri teorici ed estetici messi in campo, in virtù dei quali offre uno spaccato, sia pure virtuale, dell'odierna poesia italiana (non si tralasci la natura ossimorica del titolo: mappa sì, ma immaginaria). Di conseguenza non entro nel merito della scelta delle categorie e parametri lì operanti,[83] poiché il discorso diventerebbe troppo lungo e controverso. Mi limito invece ad alcune osservazioni di superficie e ad alcuni interrogativi, diciamo così, di geolocalizzazione poetica.

E allora, c'è di nuovo da sottolineare l'attributo di "immaginaria" ben scolpito nel titolo, che in qualche misura rende di fatto la stessa mappa ipotetica e aleatoria, anche secondo le prudenti avvertenze della curatrice.[84] Senonché, sempre di mappa si tratta, ovvero di un'operazione che ambisce, pretende d'essere una bussola, una indicazione di percorsi possibili per il lettore che voglia addentrarsi nel labirinto, nella fitta foresta della poesia italiana contemporanea. È dunque una non richiesta assunzione di responsabilità: e qui qualcosa comincia a non tornare.

Dapprima, la curatrice dichiara in via preliminare una strettoia nella maglia mappale, e cioè che si è puntato su poeti «grossomodo tra la trentina e la sessantina d'anni, tenendo conto di apparizioni precoci e fioriture tardive» (p. 17). Ora, se la strettoia è questa, non si spiegano parecchie inclusioni ed esclusioni. Ne segnalo solo alcune (di un elenco, volendo, più corposo): tra le prime, compaiono i nomi di Chandra Livia Candiani, nata nel '51, di Silvia Bre del '53 e di Valerio Magrelli e dello stesso Frasca, entrambi del '57; e viceversa non compaiono (oltre quelli già segnalati) i nomi di Patrizia Valduga, Milo De Angelis, Franco Buffoni, Carmine Lubrano – per non dire, tra i giovani, di Roberto Deidier, e, tra gli anziani, di Maurizio Cucchi, il quale, sfondato il muro dei sessanta, fa davvero specie che non compaia in una rassegna del genere.

Ma ci sono altre strettoie, forse più significative, tipo «una sessantina di possibili giurati» interpellati, di cui «46 risposte positive» (p. 27). E qui, davvero, la domanda

[82] *Op. cit.*, pp. 41 e 57.

[83] Peraltro largamente condivisibili, e che ricordo al volo: Affettività, Assertività, Conoscenza, Io, Mondo, Performance, Sperimentazione – per una necessaria precisazione v. pp. 41-42 (anche se, personalmente, condivido le remore espresse da Lo Russo sulla categoria di Performance, alle pp. 53-54).

[84] In particolare alle pp. 14-15. E soprattutto: «Nella valutazione dei poeti, e nei voti da dare, non c'è nessun giudizio di valore. L'operazione è di tipo descrittivo, per vedere che costellazioni emergeranno incrociando questi parametri tra loro…» (p. 27).

sorge spontanea: perché sessanta e non cinquanta, settanta? e scelti come, in base a quali requisiti? e chi sono i quattordici che hanno declinato l'invito? Silenzio assoluto – ed è un punto a dir poco nevralgico. Infatti, particolare ancor meno carino ed elegante, troppi poeti giurati sono poi confluiti nella lista dei novantanove poeti presenti in mappa, precisamente trentotto su quarantasei. E ancora, dei novantanove troppi risultano essere romani (o settentrionali, ma non genovesi!) di nascita o adozione, e troppo pochi quelli che abitano e lavorano al di sotto del Tevere (salvo errori, si tratta di Frasca, Gallo, Galluccio, Marmo e Ottonieri, che è di Avezzano ma di formazione partenopea: quattro/cinque su novantanove: un po' pochino, no?).[85] E sarà per questo che mancano all'appello poeti meridionali doc come Bàino, Tricarico, Lubrano, etc. – e qui, la cosa lascia un po' interdetti, poiché vi aleggia un certo spirito di *disattenzione omissiva* o, peggio, di rete amicale "militante". Infine, altro particolare indelicato, la stessa Laura Pugno appare come curatrice e poetessa in proprio inserita in lista.
Detto ciò, la *Mappa* resta un'operazione importante e meritoria, non solo per i nomi messi in cantiere ma anche e forse soprattutto per la griglia tipologica e/o tematica escogitata, che infatti crea una rete interconnessa (in verità ardua da sbrogliare) nella quale i poeti selezionati vengono catturati e variamente schedati.
Altro è difficile dire per la mole dei dati e dei nomi messi in campo: non resta al nostro paziente lettore che andarsela a leggere, questa ponderosa quanto labirintica *Mappa*. Con un'ultima avvertenza: poeti e critici da Roma in su, volgete lo sguardo anche verso il basso!

## *VII*

Ma non si può chiudere questa breve rassegna senza sbirciare in un terzo volume collettivo, il *Poetry kitchen*, recentemente promosso e reso pubblico da Giorgio Linguaglossa, poeta egli stesso.[86]
Non è facile dare conto di questo nuovo, recentissimo movimento (o agglomerato) poetico, auto-definitosi *Poetry Kitchen* (o «*poetry buffet* o poesia *pop corn*», p. 10), se si comparano il titolo (stranamente in inglese), che invita risolutamente verso il retrobottega volgare della poesia, con la densità teorica del *Saggio Introduttivo* del suo organizzatore e mentore.

[85] Si potrebbero aggiungere alla lista i nomi di Biagio Cepollaro e Lello Voce, ma entrambi sono (quasi) soltanto di nascita napoletani. Del resto, la cosa è già stata notata da Gian Maria Annovi, e scrupolosamente registrata dalla curatrice: «Oltre tre quarti dei poeti auto-censiti sono infatti uomini; più della metà di loro è originario del Nord Italia, contro uno scarso 15% che proviene dal Sud e dalle Isole (la percentuale si abbassa radicalmente se si considera chi di fatto risiede ancora dove è nato)» (p. 25).
[86] *Poetry Kitchen*. *Antologia di poesia contemporanea*, con un ricco *Saggio Introduttivo* di Giorgio Linguaglossa, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2022 (pp., 5-45, tutti corsivi d'autore). Il volume contiene testi di Alfonso Cataldi, Raffaele Ciccarone, Marie Laure Colasson, Guido Galdini, Giuseppe Gallo, Francesco Paolo Intini, Letizia Leone, Giorgio Linguaglossa, Vincenzo Petronelli, Mauro Pierno Mimmo Pugliese, Gino Rago, Jacopo Ricciardi, Ewa Tagher, Giuseppe Talìa, Lucio Mayoor Tosi.

E allora tentiamo di orientarvici con alcune citazioni mirate: «La poesia ha finalmente fatto ingresso in cucina, ha lasciato i salotti degli intellettuali e gli androni con le colonne neoclassiche delle abitazioni borghesi e si è introdotta in cucina» (p. 5);[87] e ancora «La manifesta paradossalità del *linguaggio poetico kitchen* che si presenta […] come incomprensibile, irragionevole, gratuito, arbitrario deriva dal fatto eclatante che esso si situa, appunto, in questa zona di indistinzione e di indiscernibilità tra le parole dove il *linguaggio del business* è preponderante» (p. 22). Ovvero, poesie insignificanti, che ospitano linguaggi di risulta. Ma per andare dove? nutrendosi di quali ingredienti? Ed ecco la drastica risposta di Linguaglossa: «La *poetry kitchen* è un artefatto costruito in casa con gli utensili che abbiamo sotto mano tutti i giorni: i piatti, le padelle, il coltello, la forchetta, il sale, lo zucchero, lo zenzero, la curcuma, gli aromi etc. non c'è bisogno di indossare panni aulici o "sartorie teatrali", occorre scrivere in modo dimesso e dismesso, senza fare alcun conto delle abissali angosce e delle insondabili epifanie; è una poesia frittura di pesce, poesia omelette, poesia usufritta, fatta in padella, ascoltando il tiggì de "La 7" e i telegiornali di regime, magari masticando delle noccioline o trangugiando patatine fritte» (pp. 5-6). E ancora: «Fare *poesia kitchen* […] vuol dire fare […] poesia con gli ingredienti e gli utensili che come detto troviamo in cucina, ma dobbiamo gettare via gli alambicchi sublimi della falsa metafisica della poesia di accademia» (p. 7). Dunque, la *poetry kitchen* si propone di superare la supposta sclerosi della poesia novecentesca (p. 27) e insieme (ri)decreta la fine di ogni metafisica del soggetto poetante (pp. 13, 21, 27, 34 e passim). Essa, anche nelle sue subordinate di *kitsch poetry* (poesia del «ri-uso», del rimastico) e *instant poetry* (poesia inconsulta, di getto), «non ha una funzione veritativa, ci fa vedere cose che prima erano escluse dalla visibilità», ed è «anzitutto un prodotto del linguaggio, un puro "fatto"; è il linguaggio che troviamo bell'e pronto, il *ready language*… [e di conseguenza] La poesia non descrive, né indaga, né ricerca, ma espone, mette in evidenza ciò che prima di essa non si poteva vedere, è un nuovo e inusitato vedere» (pp. 15, 28). Per tutto ciò, secondo il suo mentore – e qui è d'obbligo una citazione più estesa (p. 27):

> La *poetry kitchen* ha in sé una forza tellurica dirompente perché viene agita e agitata da un pluripolittico di frasari di spuria e allotria provenienza: *mix* e *mash up* di polinomi frastici, *remix*, *blow up*, *cut up*, giochi di citazioni e linguaggi delle emittenti linguistiche («lo stato di cose esistente» di Marx in versione linguistica). Una sorta di *remix* e *mash up* di linguaggi radiofonici, privati e mediatici, di voci interne e di voci esterne, di interferenze, di *entanglement*. *Smash and smash up*, potremmo riepilogare. La *poetry kitchen* contiene in sé una carica di libertà, di vivacità e di sedizione rivoluzionaria, incontenibile, imprevedibile […].

[87] Non a caso Linguaglossa è poi "costretto", nonostante tutte le petizioni di principio, a trovare un antenato nel Gozzano della *Signorina Felicita*, individuando in lui: «Una percezione vivissima, quasi da *poetry kitchen*» (p. 8).

Tralasciando la fastidiosa ondata di anglismi del brano, sta di fatto che scalzato l'io da ogni piedistallo possibile, da ogni presunta "profondità" autoriale,[88] «la *poetry kitchen* adotta il linguaggio desublimato del mondo della tecnica», punta sulla «fusione a freddo dei materiali linguistici», su di un «linguaggio poietico biodegradabile (…) [e sul] raffreddamento [ed] espropriazione del linguaggio nella tarda modernità» (pp. 9, 13).
Fin qui motivazioni e chiarimenti teorici, a dir poco ambiziosi poiché la poesia da cucina si appella inevitabilmente alla categoria del «nuovo» e si pone come ultima frontiera della *poiesis* (p. 44).
E adesso un po' di esempi: siano i distici (assetto strofico dominante dell'intera antologia) di Gallo (*Zona gaming 3*, p. 112):

Tutti pronti per il mercato.
Mummie impregnate di silenzi contemporanei.

Il drago sorride prima del fuoco.
Non c'erano respiri sui divani!

Il vuoto a rendere delle conchiglie.
Ah! Se la metafora dileguasse!

Zona gaming
…per me, per te… che parliamo bluffando…

Gli rispose con un ghigno:
- Sono io che faccio le domande!

Anche la tartaruga diventa centometrista.
Anche l'asino vola. Dove tutto è possibile non ci sono.

O quelli di Intini (stralciati dal poemetto *Reloading Faust*, p. 125):

La lavastoviglie reclamò il privilegio dello ius primae noctis
e prese a sistemarsi le forchette nel letto d'acciaio.

In fieri si procede a porte sprangate
Interessi zeri e copertura assicurativa.

Verranno a prenderti le bollette Enel
le rate del mutuo per l'auto bianca.

La poetica inceppata si mette a seguire
un'ape regina. Rossa, agitata e feroce.

[88] E qui, attenzione, s'intravede forse un minimo comune denominatore con i poeti di *Prosa in prosa*, ossia nella rinuncia a ogni attività di scavo e di aggregazione-orientamento semantico del linguaggio, nella resa della *parole* alla *langue*.

Plath in persona.

Dovevi nascere proprio poeta
o filosofo o chimico o idraulico?

Meglio poltrona telecomandata
in odore di dada e vecchiaia che regredisce.

Oppure il testo compatto di Ciccarone (*Set 9*, p. 69):

…
appoggiato alla transenna che separa cuori in fibrillazione
Ercole firma autografi sul tapis rouge,
presto riceverà il Premio Oscar da Steve Reeves.
Chelo Alonso danzerà per lui al Teatro Nazione dell'Avana.
Tooblox vince una build battle
da doctor aveva tutte le informazioni.
Napoleone aiutato dagli Youtubers
cerca la rivincita ad Austerlitz, Creeper permettendo
…

O infine i versi extralarge di Petronelli (*Le ragazze nei vestiti d'estate*, p. 161):

La carrozza di mezzogiorno, lungo il viale dello Steccato,
accompagna il cambio della guardia nella torre d'avvistamento.

Il corridoio converge verso il tavolo da cucina: un cesto di fichi fioroni
ed un presagio di zingara, adornano il mattino della sposa di giugno.

La radio annuncia mare in tempesta tra Zara e il golfo del Quarnaro:
prevede vento di sciacallo e polvere da sparo al tramonto.

Dal balcone di Cesenatico, il professore dispensa saggezza all'ora del caffè.
Meglio il 4-4-2: è più prudente.

La prima impressione è che ci troviamo davanti a testi oggettivamente scritti un po' "a casaccio"; la seconda è che vi aleggia, irresistibile, un sentore di anonimato creativo; la terza è che si tratta di un estremo, abissale abbassamento di tono del linguaggio poetico, di una sua accelerata irrazionale scheggiatura e discontinuità (fenomeno generale qui già discusso), incardinata però su di un azzeramento di prospettiva gnoseologica sul mondo e sulla realtà, essendo ormai il poeta "ridotto" a una macchina linguistica automaticamente riproduttiva, totalmente immersa nel flusso del quotidiano, del riuso, del business, del pop-corn, e avendo egli rinunciato del tutto allo scandaglio, alla ricerca, al discernimento, nella convinzione che non ci sia più nulla da discernere e scandagliare, ma essendo tutto in superficie, in bella

mostra, a portata di lingua. Sicché il poeta si limita ad esporre non la propria merce, non i suoi materiali linguistici (frutto di accurata selezione come, nonostante tutto, nei prosatori in prosa) bensì quelli della tribù, che monta e assembla senza alcuna strategia semantica, in maniera del tutto arbitraria, incongrua, quasi cervellotica. Una poesia, insomma, totalmente rasoterra e di grado zero, interamente circoscritta agli spazi noti, domestici, investita sugli oggetti-eventi ordinari e quotidiani, allestiti come merce insublime e insignificante – all'opposto degli spazi illimitati leopardiani, al mito di Ulisse (e un po' sulle orme, se si vuole, del tardo Sinisgalli, dove però l'operazione aveva un suo valore esistenzial-residuale – persino nella sotto-misura dei testi e dei versi): mentre in questi poeti ha un secco valore di opzione cognitiva e tematica, post-ideologica e post-estetica, pericolosamente allusiva all'epoca delle post-verità.[89]

In definitiva una poesia, a mio parere, fin troppo arresa alle ragioni della post-modernità. E se, come sostiene il suo mentore (p. 38), «siamo davanti ad una nuova idea di *poiesis*», beh, non c'è davvero di che rallegrarsi.

[89] Mi viene in mente il libro poetico di Michele Serra, provocatoriamente intitolato *Poetastro* (Milano, Feltrinelli, 1995), con un sottotitolo ancor più dissacratorio, *Poesie per incartare l'insalata*, e tuttavia con testi straordinariamente parodici e satirici (qualche esempio: *Dormono sulla collina (in collaborazione con Edgar Lee Masters)*, "dedicato" a Giulio Andreotti, Francesco Cossiga, Bettino Craxi e Arnaldo Forlani, oppure *Ode a Romano Prodi cacciato dall'Iri*, *Caro Achille ti scrivo*, etc. (pp. 26-33, 101-107).

oblio 47 XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Antonio Sichera

# La seconda trilogia di Giuseppe Lupo
## Ultimo atto: *Tabacco Clan*

Il saggio mira a mettere in luce la dinamica interna della trilogia di romanzi di Giuseppe Lupo, da *Gli anni del nostro incanto* (2017) a *Tabacco Clan* (2022), cogliendone il filo conduttore e i motivi fondamentali di ordine culturale, letterario e simbolico. Facendo seguito alla sua prima trilogia, aperta da *Un americano a Celenne* (2000) e chiusa da *La carovana Zanardelli* (2008), questa seconda serie di romanzi dello scrittore lucano consegna al lettore un affresco vivo e intenso dell'Italia 'moderna', dal boom economico agli anni venti del nuovo secolo.

*The essay aims to highlight the internal dynamics of Giuseppe Lupo's trilogy of novels, from Gli anni del nostro incanto (2017) to Tabacco Clan (2022), grasping its common thread and fundamental cultural, literary and symbolic themes. Following on from his first trilogy, opened by Un americano a Celenne (2000) and closed by La carovana Zanardelli (2008), this second series of novels by the Lucanian writer gives the reader a vivid and intense overview of 'modern' Italy, from the economic boom to the twenties of the new century.*

## 1. *Il progetto narrativo*

Giuseppe Lupo è giunto all'ultimo passo della sua seconda trilogia di storie italiane. Si è trattato di un progetto narrativo coerente e fascinoso, con cui lo scrittore lucano ha abbracciato l'Italia, dagli anni del boom economico fino al 2020: *Gli anni del nostro incanto* (2018); *Breve storia del mio silenzio* (2020); *Tabacco Clan* (2022).[1] Siamo di fronte, per molti versi, a un movimento narrativo speculare rispetto a quello degli esordi, della prima trilogia cioè, che dall'*Americano di Celenne* (2000) al *Ballo ad Agropinto* (2004) fino alla *Carovana Zanardelli* (2008)[2] racconta a modo proprio, in una prospettiva 'dal basso' e 'dall'alto' contemporaneamente, in un intreccio tra la storia dei poveri, del Sud, della sua Lucania e la storia del Paese, la vita dell'Italia del Novecento fin sulle soglie del *boom* economico. Da qui prende le mosse il nuovo affresco. Sono racchiusi infatti nei tre libri di Lupo – pubblicati dal 2018 al 2022 – all'incirca sessant'anni di storia del nostro paese. Tre generazioni a confronto, davanti a cambiamenti epocali irreversibili. Volgendosi a questa seconda trilogia, Lupo è uscito dalla stagione successiva alla prima, la stagione della trasfigurazione mitica, midrashica direi, culminata nell'*Albero di stanze* (2016),[3] in cui ha profuso le proprie energie 'celesti', quelle cioè di uno scrittore che lavora direttamente sul piano

[1] Giuseppe Lupo, *Gli anni del nostro incanto*, Venezia, Marsilio, 2018; Id., *Breve storia del mio silenzio*, Venezia, Marsilio, 2020; Id., *Tabacco Clan*, Venezia, Marsilio, 2022.
[2] Id., *L'americano di Celenne*, Venezia, Marsilio, 2000; Id., *Ballo ad Agropinto*, Venezia, Marsilio, 2004; Id., *La carovana Zanardelli*, Venezia, Marsilio, 2008.
[3] Id., *L'albero di stanze*, Venezia, Marsilio, 2016.

'alto' del senso proprio mentre racconta il reale sottotraccia, di uno che pone l'immagine, la figura, lì dove dovrebbe apparire il concreto, dando direttamente al lettore il sapore ultimo, lo spessore simbolico del vissuto. Ecco, Lupo è uscito da lì per muovere di nuovo, coraggiosamente, incontro alla storia, alla potenza umile, alla rugosità stupefacente del *factum.* Ne sono venuti fuori tre romanzi tra di loro molto vicini e molto diversi. Al centro – così come nel mezzo, con *Breve storia del mio silenzio* – Giuseppe Lupo ha collocato la storia della propria vocazione di narratore, da ragazzo nato negli anni del *boom* come tanti altri. Quasi a dire che il dinamismo propulsivo di questi libri, del peso che si portano addosso pur con grande levità, è quello della sua scrittura, del suo essere diventato (o forse dell'essersi scoperto) narratore di storie. C'è nella scrittura di Lupo, nel suo intendimento originario, un nesso non trascurabile con la *poiesis* orale, nella convinzione nascosta che per essere scrittori, per fare romanzi, bisogna avere nel sangue il gusto del raccontare, maneggiandone alla perfezione gli attrezzi vocali, le movenze esistenziali, la forza evocativa del circolo familiare, la confidenza del ritrovo amicale.

Tutto questo ovviamente senza rinunciare al proprio stigma, senza perdere il legame con la linfa vitale che nutre la scrittura dell'atellano, dalle origini a oggi. Voglio dire che questo unico passo in tre mosse, questo triplice scostamento da una maniera collaudata, non implica nessuna surrettizia conversione. La mira figurale resta intatta, ma proviene dal basso, viene guadagnata per zoppia, ha bisogno dello sporco della terra per manifestarsi. Per questo, i personaggi dei nostri tre romanzi sono tanto reali quanto metempirici. Per questo, le storie – o forse l'unica storia – ti immergono in un clima specifico, ti fanno toccare con mano una piega della grande storia, una curva del divenire nella sua unicità (il *boom* degli anni Sessanta non è gli anni Ottanta o gli anni Zero), eppure non inclinano mai al referto, puntando alla rifrazione costante dell'evento nell'anima. Non l'anima degli intimisti, della *schöne Seele*, ma l'anima che si esprime nella parola viva, nel contatto con gli altri, nei gesti quotidiani. L'anima di un mondo nel suo reale manifestarsi, che si dà a chi la cerca e non si nasconde nell'introversione.

In questo senso, dal mio punto di vista, la seconda trilogia dovrebbe in realtà mutarsi in quadrilogia, comprendendo cioè nel suo novero *Il pioppo del Sempione* (2021),[4] ovvero la storia di un professore (controfigura dell'*auctor*) che fa scuola di sera ai giovani e agli adulti immigrati e che cerca di farli entrare nella nostra lingua e nella nostra cultura attraverso *I Promessi Sposi.* Si intrecciano in questo piccolo libro storie diverse e dolorose di uomini (e di donne) sradicati dal loro *humus* vitale, persi in un mondo che non è il loro e che il professore cerca di avvicinare ai suoi singolari allievi attraverso i libri, ma soprattutto attraverso il dialogo, facendosi narratore e ascoltatore di storie lontane, di amori perduti, di lutti lancinanti. Di fronte a uno di questi dolori, che taglia fuori dalla scuola Cesar, un allievo adulto, padre di Apollinaire, a causa della morte repentina di una figlioletta di tre anni in Costa d'Avorio, il prof sente profondamente il buio e quasi il nulla delle verità serali che cerca di raccontare ai suoi alunni, mentre continua a ritenere, quasi automaticamente – e lo ripete a nonno

[4] Id., *Il pioppo del Sempione*, Sansepolcro, Aboca, 2021.

Paplush, il narratore del pioppo, che vorrebbe metter fine alla propria storia nel pieno di una tragedia – che «Raccontare non è mai troppo». Sul filo di un lancinante confine tra la potenza indifesa del racconto, la povertà ultima di ogni cultura alta e l'aggressione scardinante della vita, della realtà del dolore e della morte, *Il pioppo del Sempione* immette nella narrazione dei nostri anni la storia di una generazione 'altra', di una genia che giunge da luoghi imprendibili e porta dentro alla vita e al racconto la condizione ultima dell'esserci che ci accomuna. Come a dire che di questi sessant'anni fa parte a pieno titolo anche l'esistenza periferica di tanti italiani-non-italiani, che hanno solcato e solcano nel silenzio la nostra terra e che le imprimono sopra il segno di una presenza e di un corpo incancellabili, capaci di modificarla contro ogni miope resistenza, ogni misconoscimento idiota. L'idiozia è infatti, etimologicamente, null'altro che la ristrettezza della visione, l'incapacità di guardare alto, di guardare ampio, di sollevare gli occhi in cerca dell'intero. Il racconto si contrappone all'idiozia con il suo respiro onni-abbracciante, con la sua capacità di accogliere tutto e tutti nell'universo della parola viva, per la sua istintiva vocazione a far convivere, a far toccare le passioni, con la sua disponibilità a con-sentire. Da questo punto di vista, *Il pioppo del Sempione* fa parte a pieno titolo, proprio nella sua obliquità, della trilogia di Lupo, dilatandola e facendone una quadrilogia, di cui *Tabacco Clan* rappresenta l'estremo approdo.

## 2. *L'ultima mossa*

La storia dell'ultimo romanzo di Lupo è quella di un matrimonio, insomma – e non a caso – di una celebrazione. Cerchiamo di capire perché. Al primo posto della trilogia ci sono *Gli anni del nostro incanto*, con il loro racconto della vita di una famiglia italiana a Milano negli anni del *boom*. Una famiglia nata da una coppia in cui il Sud e il Nord d'Italia si erano incontrati, come succedeva spesso a quei tempi, grazie all'esplosione urbana e industriale del Paese. Lo zenit del primo romanzo era quell'11 luglio del 1982 in cui l'Italia, battendo la Germania, conquistava per la terza volta il titolo di campione del mondo di calcio: verso quella data converge simbolicamente la vicenda di Vittoria, la figlia della coppia, che racconta e fa rivivere la storia della loro vita familiare alla madre, ricoverata in clinica per una repentina perdita della memoria. Viene alla luce così, nel libro, attraverso la potenza del narrare, il ciclo vitale della generazione dei giovani del *boom*, che hanno conosciuto il lavoro in fabbrica e messo su famiglia negli anni Sessanta. Dopo *Breve storia del mio silenzio* – con la sua portata simbolica, a cui ho già accennato – arriva *Tabacco Clan*: proprio in quei primi anni Ottanta sbarca a Milano la seconda generazione, quella dei coetanei di Vittoria, la quale fa non a caso una comparsa anche in un cameo di *Tabacco*. Sono studenti universitari, meridionali ma non solo, che giungono a Milano nel 1981 e si trovano a condividere la nuova esperienza in appartamenti e pensionati. È la loro storia ad essere rievocata in *Tabacco Clan*, in una circostanza molto particolare: il matrimonio di due figli del vecchio gruppo di amici – il Tabacco Clan

appunto –, tutti invitati alle nozze in un hotel sul lago Maggiore, in un weekend di febbraio del 2020.
Il gruppo si ritrova, in un freddo venerdì sera d'inverno, non come un manipolo di dispersi, ma come una comunità ancora viva. Ognuno di loro si porta addosso il soprannome che è stato il sigillo del loro battesimo milanese. Sono tutti nomi strani, che puntano a cogliere un'essenza, che si portano dentro l'eco profonda di una relazione, la struttura di un consesso: c'è un Presidente in questo clan, c'è un Vice (detto Vice Capellone), c'è Alfio, il segretario, e così via. Con i loro nomi, i loro anni, le loro storie, le loro donne anche, questi antichi ragazzi si accingono a fare memoria, a tirare insieme i fili della loro storia, quarant'anni dopo. Venuti dalla periferia, dalla provincia italiana, di norma dal Sud, si sono visti proiettare nel vortice della modernità della Milano da bere. Hanno conosciuto insieme la frattura di un mondo veloce, privo di punti fermi, esposto alla liquidità del consumo. La reazione possibile all'immediatezza sensuale, quasi aggressiva, di un universo simboleggiato dalla pubblicità di un famoso paio di slip, campeggiante a Milano in quei primi anni Ottanta, poteva essere quella del Collegio, del rifugio nella religione come riparo. Mettersi dalla parte di un Dio tenebroso e giudicante, che distanzia e condanna, che costringe – secondo il lessico del Clan – a 'conciarsi', verbo simbolico del sottrarsi alla nudità di una miseria connaturata all'umano per mettersi addosso qualcosa che copra, che tiri fuori dal peccato del mondo. Ma i ragazzi del Clan non hanno intrapreso quella strada. Volevano lasciare un segno, scrivere una pagina memorabile della storia, assumendosi il rischio di stare fuori dalla tradizione riposante ma soffocante dei conciati. Volevano poter mantenere il loro dubbio su Dio, il loro modo di appropriarsi del tempo conoscendone la fugacità, quella stessa del fumo del tabacco che dà nome e senso al loro ritrovarsi. Essere moderni vuol dire fare i conti con questo dileguarsi delle cose, con il gusto intimo e spiazzante del godimento della vita e col suo finire.
Ora, quarant'anni dopo, i 'ragazzi' del Clan sentono il fallimento del loro progetto. La loro generazione è stata schiacciata tra gli anziani, protagonisti del *boom*, e i più giovani padroni delle redini della storia. Sempre in ritardo sulle lancette degli eventi decisivi, sempre spettatori e mai protagonisti, hanno attraversato la fine del moderno senza nemmeno rendersene conto, senza aver lasciato un'impronta. Il loro destino involontario è stato l'assenza dalla politica, la mancanza di una responsabilità autentica rispetto al corso delle cose. In quel weekend al Grand Hotel Verbano, quarant'anni dopo l'inizio di tutto, il loro passato è sottoposto al vaglio di una memoria collettiva, difficile, frammentaria, ma sostanziata dal mito. Il suo alfiere è il Piccolo Chimico, figura del narratore in quanto conservatore della materia del mondo (ecco la chimica!), della possibilità ultima di un risarcimento. Lui, che è fuggito a New York per salutare il Novecento, per chiudere l'epoca del moderno, ed è tornato in Italia, dopo le Torri gemelle, con una moglie americana e la percezione acuta di un nuovo tempo della storia, di un 'post' della modernità. È il Piccolo Chimico il depositario ultimo della memoria collettiva, colui che è chiamato a ri-cordare.
L'esercizio proustiano di *Tabacco Clan* (richiamato da una battuta sull'andar presto a letto, la sera) non ha però i caratteri dell'epifania ma bensì quelli del rito. Non il

rinvenimento miracoloso del perduto è al centro del romanzo, ma la riattivazione misterica, vitale, di quanto è tuttora presente ma esposto all'esaurimento, al medesimo svanire del fumo del tabacco.
Perché questo mistero accada il pranzo di nozze non può avere al centro i figli, la terza generazione della trilogia. Incredibilmente, infatti, gli sposi ritardano, il banchetto comincia in loro assenza, la storia prende una piega apparentemente storta, inquietante. Eppure il Clan riesce a vivere quel momento con i sentimenti di 'esultanza' («Esulti il Clan!» è il ritornello affidato al ritmo infallibile del Pres)[5] che sempre lo hanno contraddistinto, con il senso di un legame autentico, di un ritorno condiviso del passato. Mentre i figli mancano, i padri vivono pienamente il 'sentimento del Clan'. E le donne, esperte nella discrezione dell'amore, lasciano spazio ai loro compagni, affinché tutto si compia. Solo alla fine gli sposi arrivano, la *suspense* si scioglie. Il figlio di Piercamuno e la figlia del Cardinale mandano i padri e le loro compagne a fare un giro sul battello, a suggellare con un'escursione sul lago il loro lungo rito.
È in questo contesto che il romanzo assume i suoi contorni simbolici più forti. In sintesi, potremmo dire che in *Tabacco Clan,* durante uno straniato triduo pasquale (dal venerdì alla domenica) viene celebrato il memoriale di un'amicizia, in un pranzo del sabato, in uno *Shabbat* tipico della tradizione ebraica. Si tratta insomma di un sabato di Pasqua, quello in cui i bambini ebrei chiedono al padre il motivo di un desinare così diverso rispetto al solito e il capofamiglia racconta loro la storia dei figli di un Arameo errante, resi popolo dall'evento di *Pesach*. È la stessa dinamica del Clan, lo stesso racconto, lo stesso diventare una cosa sola, in un fortissimo sentire comune, grazie a una esperienza antica e potente, che nel rito rivive. Il viaggio sul battello è la mimesi della Pasqua degli Ebrei, è il passaggio del piccolo popolo del Clan attraverso il Mar Rosso. Che si tratti di un memoriale, e non di un morto ricordo, è chiarissimo. Gli antichi giovani del Clan mentre volgono la mente al passato 'fanno' nuovamente quel che ricordano, lo riattualizzano nell'oggi del loro stare assieme: dalla veglia, al gioco del pallone, al cibo condiviso. Si tratta alla lettera dunque di «un capitolo *memorabile* della nostra storia».[6] La filigrana biblica, che come di consueto sostiene i romanzi di Giuseppe Lupo, si modula giustamente qui sulle figure del compimento. Grazie al fine settimana sul lago e alla festa di nozze (è la festa del regno di Dio) questi giovani sulla soglia di una diversa età, adulti e quasi anziani, guardandosi alle spalle scoprono il significato ultimo del loro legame. Non è vero che il Clan sia passato inutilmente nel mondo, fallendo il proprio obiettivo, non lasciando nessuna impronta sulla scena della storia. Il rito del lago, il loro sabato di Pasqua sembra alludere invece alla configurazione autentica di un senso. *Tabacco Clan* è certo il racconto di un'amicizia come le altre, fatta dei piccoli fatti di una piccola umanità, misera e grande come quella di tutti. Ma *Tabacco* non è un rimestare nella cenere del tempo perduto, col sapore amaro della sconfitta tra le braci ormai spente. O peggio ancora l'epopea di una delle tante genie di vitelloni.

[5] Id., *Tabacco Clan*, cit., p. 87 e ss.
[6] Ivi, p. 25.

La celebrazione di una relazione che ha saputo attraversare i decenni, la consapevolezza di un affetto più forte di ogni distanza e di ogni vicenda, appare alla fine del libro come la via possibile, l'unica *religio* ancora disponibile nella fatica e nella dispersione del postmoderno, l'unico modo per 'consegnare' Dio. Ricordare in *Tabacco* è perciò ricominciare. Come se questi padri, i padri di *Tabacco Clan*, lasciassero ai figli il segreto della resistenza, il fondamento di un cambiamento duraturo dentro la storia degli uomini. Né il riparo regressivo del vecchio Dio, né l'attivismo dei moderni può ancora tener desta la speranza. Solo mantenendo viva la relazione, facendo della fedeltà alla vita dell'altro il punto fermo dell'esistenza, solo celebrando l'amicizia quale icona ultima e gratuita dell'amore, che mette assieme i diversi, che supera le barriere, che consente l'incontro, è possibile dare un futuro all'umano.

C'è insomma una dimensione messianica celata in *Tabacco*, che il narratore offre esplicitamente come chiave di lettura solo all'inizio del libro, in epigrafe, citando le tesi di Benjamin *Sul concetto di storia*. Si tratta di un testo difficile e pieno di fascino, che cito a partire dalla frase che precede quelle in epigrafe e includendo quella seguente, così da illuminare il lettore: «Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? Le donne che corteggiamo non hanno delle sorelle da loro non più conosciute? Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come a ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto».[7] Per questo Benjamin estremo, sulla soglia della fine, la felicità e la redenzione si richiamano e forse si equivalgono. Ogni generazione si trova come in mano una pur debole forza messianica, in quanto compie un'attesa implicita nel passato che l'ha preceduta e apre a un futuro, che altro non è se non il passato redento, ovvero il diritto di ogni passato alla propria redenzione.

[7] Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete*, vol. VII, a cura di Hermann Schweppenhäuser e Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Gianni, Torino, Einaudi, 2006, p. 56.

XIII, giugno 2022 | ISSN 2039-7917

# interventi

oblio 47 XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Riccardo Castellana

# Storia letteraria e questione del canone alla prova della sociologia:
## su due libri recenti di Isotta Piazza e Anna Baldini

*Un nuovo paradigma per la storia letteraria?*

Due libri recentissimi ripropongono un'esigenza non certo nuova, ma che periodicamente si affaccia negli studi letterari: quella di riscrivere la storia della letteratura in una prospettiva radicalmente sociologica, fondata per un verso su una più stretta collaborazione con la storia dell'editoria e con le scienze del libro e per l'altro su una analisi delle dinamiche interne al "campo" intellettuale derivata direttamente dalla sociologia di Pierre Bourdieu. Che si segua la prima strada, come fa da tempo e con ottimi risultati Isotta Piazza in *«Canonici si diventa»*, oppure la seconda, sulla quale si muove con sicurezza, invece, Anna Baldini, autrice di una *Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, l'attacco alla storiografia letteraria tradizionale è in entrambi i casi frontale e non può essere ignorato.[1] Anzi, la radicalità con cui Piazza e, più ancora, Baldini affrontano la questione supera di gran lunga la frontiera raggiunta, nel secolo scorso, dai primi pionieri come Giuseppe Petronio, Vittorio Spinazzola e Gian Carlo Ferretti. Gli indirizzi della nuova sociologia della letteratura sono ben più ambiziosi: più scientifici e "oggettivi", certo, ma anche meno (o per nulla) intimoriti dal confronto con il canone, un tempo considerato intoccabile, dei grandi autori. Nelle pagine che seguono proporrò una lettura critica dei due lavori e cercherò di discutere i problemi e le sfide che entrambi pongono alla storia letteraria, diciamo così, "tradizionale". Che forse non è proprio da buttar via.

*Chi fa il canone?*

La tesi di Isotta Piazza è che la modernità abbia radicalmente trasformato, rispetto ai secoli precedenti, il modo di costruire il canone letterario. Che non è più il prodotto della selezione effettuata da una ristretta cerchia di letterati (come era stata all'incirca dai tempi di Bembo fino, almeno, a quelli De Sanctis), ma il risultato

[1] Isotta Piazza, *«Canonici si diventa». Mediazione culturale e canonizzazione* nel *e* del *Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022. Anna Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.

dell'integrazione di diverse istanze canonizzanti e di un delicato equilibrio tra forze diverse e non di rado contrapposte: forze non più solo di ordine critico-estetico-ideologico, ma anche, e sempre più spesso man mano che ci si avvicina al presente, di natura editoriale. Affacciatesi già nel secondo Ottocento, le nuove istanze hanno contribuito a creare soprattutto nel secondo Novecento quello che Piazza chiama un «canone diffuso», distinto dal canone scolastico e accademico. E un ruolo fondamentale nella costruzione di questo canone lo hanno avuto, sin dalla loro nascita, le collane editoriali. Ma se quelle ottocentesche ottemperavano all'esigenza di proporre i titoli fondamentali della nascente identità nazionale (lo ha mostrato bene Bersani), le nuove collane primonovecentesche agiscono invece, più spesso, in base a istanze profondamente innovatrici: nel 1910, tanto per Croce (che dirige gli "Scrittori d'Italia" di Laterza) quanto per Papini (mente degli "Scrittori nostri" di Carabba), il canone nazionale non è né inviolabile né codificato una volta per tutte, ma può e deve essere rinnovato, anche scegliendo tra gli autori meno noti (p. 40). Né bisogna sottovalutare il ruolo dei tascabili. Quelli delle cosiddette "biblioteche popolari", nate anch'esse nell'Ottocento, con i loro libri di bassa qualità, contraddistinte da materiali poveri e da scarso rispetto della filologia. Dapprima, esse non fanno altro che riproporre passivamente il canone stabilito dalle sorelle maggiori, ma poi, nel corso del Novecento, assumono anch'esse una funzione selettiva in proprio. Un momento di svolta in tal senso è stata l'inaugurazione della "BUR" di Rizzoli nel 1949: libri economici a prezzo molto basso, con grafica minimalista e però con testi finalmente senza tagli e senza adattamenti arbitrari, ben curati, pensati per i lettori comuni ma anche per gli studenti della piccola e media borghesia in espansione. La "BUR", grazie alla sua enorme diffusione, ha contribuito a creare un canone "diffuso", mentre le collane di prestigio (come la "Ricciardi", ricca di apparati filologici e note di commento) restavano appannaggio dei soli studiosi, dato il prezzo dieci volte superiore rispetto ai grigi e spogli volumetti rizzoliani. D'altro canto, i tascabili diffondono sì il canone alto, ma al contempo lo annacquano e lo contaminano con letture più amene e curiose, minando le gerarchie interne: è un fenomeno notato anche da Maurizio Bettini, che osservava non molto tempo fa come gli stessi classici latini e greci della BUR non siano "classici" nel senso proprio del termine, ma includano anche testi meno noti e marginali, che più che classici andrebbero definiti "antichi" (p. 60).

Altro momento chiave nella storia del tascabile, ricorda Piazza, è il 1965: data di nascita degli "Oscar" Mondadori. Qui il principio della mescidazione tra classico in senso stretto e non-classico avveniva (e avviene tuttora) soprattutto nel segno dell'accostamento tra canone (medio-)alto e narrativa contemporanea per il grande pubblico. La parola d'ordine è comunque una sola: privilegiare il piacere del testo. Il primo "Oscar" proponeva *Addio alle armi* di Hemingway (noto ai più come personaggio pubblico, ma anche autore apprezzato dalla critica), cui fece seguito *La ragazza di Bube*, romanzo di facile lettura, ma non privo di risvolti politicamente e storicamente importanti, legati alla memoria della Resistenza, di un autore che, soprattutto all'esordio con Einaudi, non era affatto privo di tensione sperimentale e di

"capitale culturale". I motivi del loro successo sono essenzialmente il prezzo molto basso, la distribuzione anche in edicola (ufficialmente gli "Oscar" sono un periodico), la veste grafica moderna (molto diversa dagli spartanissimi "BUR") e le copertine a colori, con scelte vistosamente *catchy* (Claudia Cardinale, protagonista del film di Comencini, per *La ragazza di Bube*), tanto spudoratamente *catchy* da risultare a volte persino fuorvianti: l'"Oscar" dei *Malavoglia*, come ricordava Gian Carlo Ferretti, raffigurava Padron 'Ntoni come «un vecchio playboy» siciliano, creando un orizzonte d'attesa fasullo.[2] All'aggressività della politica commerciale degli "Oscar", la "BUR" reagisce, negli anni Settanta (ed esattamente dal 1974), con un totale restyling e, aggiungerei, con una campagna di reclutamento molto spregiudicata, che permette, tra l'altro, a Rizzoli di accaparrarsi autori storicamente legati ad altre case (alla Feltrinelli, nel caso di Luciano Bianciardi, che nel 1962 pubblica nella "Scala" *La vita agra*, dopo aver lasciato a bocca asciutta Einaudi, che si era fatta avanti per il tramite di Calvino; a Mondadori in quello di Cassola). Ma la "BUR" non fa solo questo: negli anni Settanta, quando – esaurita l'ondata sessantottina – si ricomincia a studiare (Evaldo Violo), la casa milanese propone anche nuovi classici con testo a fronte, annotati, con ottimi paratesti per l'università, diventando in pochi anni, con più di trecento titoli, il maggior editore di testi latini e greci. L'ultima stagione dei tascabili è quella avviata negli anni Novanta da Stampa alternativa di Baraghini con i "Millelire": volumetti di una trentina di pagine al prezzo di un caffè, ai quali Newton Compton rispondeva nello stesso anno (1992) con i "Centopagine" (da non confondere con l'omonima e raffinata collana einaudiana curata da Calvino negli anni Settanta e ora ambitissima da collezionisti e bibliofili) e poi da Mondadori coi "Miti". Lo sfruttamento commerciale dei classici affidato ai tascabili e ai supertascabili di fine millennio, osserva giustamente Piazza, sposta l'accento «dal contenuto al processo»: fa cioè sempre di più del libro un bene di consumo usa e getta, acquistabile un po' dappertutto (in edicola ma anche all'autogrill), che anche per ciò non intimorisce più il lettore comune (p. 87).

Fino al secondo capitolo Piazza fa intelligentemente il punto della questione, riassumendo i risultati ottenuti dai più importanti studi sull'editoria, da Spinazzola a Ferretti, da Cadioli al recente libro della storica dei *mass media* Irene Piazzoni (*Il Novecento dei libri*). Restano volutamente fuori dall'indagine collane di rilievo (anche se meno diffuse) come i "Gettoni" di Vittorini o i "Centopagine" di Calvino, che anche grazie a scelte innovative dal punto di vista grafico, hanno avuto un ruolo decisivo, direi, nella costruzione di un canone ad alto capitale simbolico se non proprio commerciale (i primi puntando tutto sulla *novità*, il secondo sulla *brevità*):[3] la

[2] Tra i motivi del successo degli "Oscar" ne aggiungerei un altro: la riproposizione, in versione *middle brow*, di temi affrontati precedentemente nella letteratura *high brow*: *Un amore* (1963) di Buzzati, per esempio, sfruttava il successo di una tematica allora molto nuova e attuale: quella dell'intellettuale o dell'artista che vive una storia d'amore in qualche modo degradata o degradante per lui, di solito con una donna molto più giovane e meno colta: come in *Lolita* di Nabokov, ma soprattutto come in *La noia* di Moravia, uscita pochi anni prima, nel 1960, che è appunto il modello di Buzzati.

[3] Cfr. Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, nuova edizione riveduta a cura di Giovanni Tesio, Milano, Mondadori, 2022, p. 107. A proposito dei "Gettoni" (troppo belli e cari per essere davvero popolari,

loro funzione sarebbe stata ripresa in seguito da Adelphi, che è forse oggi (dopo la crisi d'identità di Einaudi) il maggiore rappresentante di un certo elitarismo di massa, se mi si passa l'ossimoro. Non a caso è stato proprio Roberto Calasso a puntare su grandi autori novecenteschi di assoluto rilievo letterario, ma realmente fruibili da pochi: si pensi a Gadda, autore studiatissimo agli alti livelli dell'accademia (e oggetto di un culto quasi feticistico da parte di molti suoi estimatori) ma pochissimo letto dal grande pubblico perché (oggettivamente) difficile.

Il terzo e il quarto capitolo di *«Canonici si diventa»*, invece, sono incentrati sul Novecento (e sul secondo Novecento in particolare), offrendo non pochi elementi di riflessione nuovi al dibattito in corso. È, quello novecentesco, un canone problematico soprattutto per la prosa (la poesia essendo estranea alla logica delle alte tirature).[4] Curioso, peraltro, che un intellettuale-editore attento come Calvino, negli anni Sessanta, pensasse esattamente il contrario: per lui era proprio la situazione della poesia attuale ad essere molto nebulosa e difficilmente inquadrabile in un canone, mentre non gli era difficile capire quali fossero i narratori davvero importanti degli anni Cinquanta e Sessanta: Pavese, Vittorini, Fenoglio, il primo Cassola, Bassani, Sciascia, Pasolini, Mastronardi. Un canone molto einaudiano e di parte, ovviamente, ma anche ben coerente, nel suo rifiuto dello sperimentalismo troppo viscerale da un lato e della iperletterarietà dall'altro.

Ma il canone del secondo Novecento costituisce un problema anche sul versante scolastico, cui Piazza riserva un'attenzione particolare. Soprattutto i manuali per il triennio delle superiori non riescono, oggi, a fare qualcosa che in passato (e fino a una trentina di anni fa o giù di lì) era perfettamente normale: canonizzare il contemporaneo. Mentre il ventaglio dei grandi autori dei secoli passati è rimasto relativamente stabile, infatti, quello del secondo Novecento è più che mai ampio e volatile; e dopo aver letto in classe Svevo e Montale le scelte che si presentano a un professore di liceo sono molte, e molte di queste includono autori ed autrici ben lontani dal canone accademico. Complice soprattutto la corposità dei manuali per il terzo anno, sempre più inclusivi e incapaci di selezionare: perché il vero problema del secolo appena trascorso (lo osservava anche Costanzo di Girolamo, citato opportunamente da Piazza insieme ad altri protagonisti del dibattito degli ultimi anni) è la rappresentazione sovrabbondante degli autori considerati "maggiori" rispetto ai secoli passati, dove i "maggiori" non erano mai più di tre o quattro per secolo. E il problema, di nuovo, riguarda soprattutto la narrativa, perché in poesia le gerarchie sono più chiare e più definite, anche se talvolta gli aggiornamenti di paradigma

troppo poco remunerativi per piacere ai librai) scrive Calvino nel gennaio 1957: «sono davvero la Cenerentola delle collane. Guardati con sufficienza dai nostri servizi commerciali, e con diffidenza dai librai che non vogliono dover riempire gli scaffali di libri di scarso redito economico e ricordare titoli nuovi, nel mare sempre più straripante delle edizioni di lusso, stanno davvero agonizzando», ivi, p. 196.

[4] Ma per nulla esente (sia chiaro) da meccanismi di promozione che non necessariamente hanno a che fare con la *qualità* dei testi: molto importante, oggi più che in passato, è essere presenti ai convegni e alle kermesse di poesia, pubblicare nelle collane (o nelle webzine) che contano, scegliersi i padri nobili giusti e più blasonati. Un'analisi del "campo" letterario della poesia contemporanea potrebbe mettere a nudo i meccanismi di attribuzione del prestigio letterario, che qui agiscono in forma pura e pressoché non contaminata da istanze di mercato.

arrivano nei manuali con qualche decennio di ritardo (esemplare il caso di Quasimodo, che ormai da tempo nessuno studioso considera più un maggiore, ma che a scuola ha goduto a lungo, e talvolta gode ancora, di ampia fortuna, grazie al Nobel assegnatogli nel 1959, come ha mostrato l'indagine di Maria Rita Manzoni, citata a p. 115).

Ora, il contributo specifico di Piazza al dibattito in corso consiste nell'aver fornito alcuni dati nuovi e nell'aver elaborato, in base a questi, acute riflessioni sull'ingerenza dell'editoria nella formazione del canone contemporaneo. Che si esercita, per esempio, soprattutto nel campo delle letture "domestiche", curricolari oppure consigliate dai docenti, da affiancare al manuale e da leggere a casa nel corso dell'anno o durante le vacanze. Dato il prezzo più abbordabile, la scelta di questi titoli ricade ovviamente sui tascabili. E investe tanto i classici del primo Novecento (Pirandello e Svevo su tutti) quanto gli autori del secondo, come ad esempio Primo Levi (la cui "canonizzazione dal basso", come aveva già visto Mario Barenghi, ha seguito esattamente questo percorso) e come Italo Calvino, diventato solo di recente (agli inizi degli Ottanta, secondo Ferretti) autore centrale della letteratura italiana - e anche grazie alla pubblicazione delle sue opere prima nei "Meridiani" e, subito dopo, negli "Oscar". Andrebbe aggiunto però, a completamento del quadro disegnato da Piazza, che Calvino (quello almeno delle *Fiabe* e di *Marcovaldo*) è ampiamente antologizzato già anche nei manuali per il biennio e utilizzato spesso anche, nel triennio, per "modernizzare" Ariosto (attraverso la riduzione dell'*Orlando furioso*), il che lo pone in una posizione di oggettivo vantaggio rispetto ad altri scrittori dello stesso periodo. Ultimo dei classici, Calvino si situa esattamente al centro del canone del secondo Novecento, sia come autore che come *talent scout* einaudiano per un trentennio. E proprio il suo caso conferma quanto siano vere le osservazioni di Piazza riguardo alla forza canonizzante dell'accoppiata "Oscar" + "Meridiano": la prima collana, infatti, garantisce popolarità (e accessibilità), la seconda un prestigio e una istituzionalizzazione più o meno riconosciuti da tutti (a partire dalle Biblioteche).

Al fenomeno dei "Meridiani" Piazza dedica poi un ampio paragrafo nel quale ripercorre la *vexata quaestio* del prestigio di una collana che (lo hanno detto in tanti, da Giovanni Raboni e Patrizia Landi a Giancarlo Ferretti) gioca da sempre su due tavoli: quello del valore letterario e quello della leggibilità. Uscita vincitrice dal *beauty contest* rispetto ad altre collane di classici nostrane (le "Spighe" garzantiane, i "Millenni" di Einaudi e pochissime altre), la collana di Mondadori è l'unica ad essersi imposta veramente; anche se, come giustamente osservava proprio Raboni vent'anni fa, il modello della "Pléiade" francese cui avrebbe dovuto guardare in origine è stato ampiamente annacquato da una serie di scelte che, già durante la direzione di Renata Colorni e ben prima del passaggio di consegne (a fine 2000) ad Alessandro Piperno, era sembrata (e sembra a molti) a dir poco discutibile. Sin dagli anni Settanta, in quello che ambiguamente viene proposto ai lettori come l'Olimpo degli scrittori italiani (e non solo), gli «autori novecenteschi già consacrati» (come Pirandello, Vittorini, Ungaretti, Montale, Calvino e tantissimi altri) sedevano gomito a gomito accanto ad altri «di largo consenso di pubblico» (p. 137) (come Buzzati,

precocemente "meridianizzato" già nel 1975), che per qualità letteraria non reggono in nessun modo al confronto coi primi (p. 136).[5] D'altra parte, proprio Colorni (citata a p. 138) ha rivendicato con orgoglio il valore di quello che a molti è parso invece solo fumo negli occhi: fiera di aver sdoganato «scrittori di genere» come Camilleri (il Camilleri di *Montalbano*, ad essere precisi: ben diverso, tra l'altro da quello dei notevoli romanzi storici), o «di alto intrattenimento» e di «immenso talento» come Cassola (non il Cassola degli esordi, scrittore notevole e davvero promettente, ma quello di romanzi mediocri e mal scritti come *La ragazza di Bube*), come il pettegolo Piero Chiara, come il dimenticabile (e per fortuna oggi dimenticato) Alberto Bevilacqua, la direttrice della collana si è attribuita il merito di aver proposto così un ripensamento delle gerarchie di valore in base alla variabile della leggibilità e del consenso di pubblico. Ma questo ribaltamento delle gerarchie è stato davvero salutare? E sarà poi vero che la consacrazione editoriale ha stimolato gli studi critici anche di autori (francamene) secondari? Tutto è possibile, certo, in un contesto accademico che troppo spesso, oggi, premia lo studio acritico di un autore inessenziale solo perché "ingiustamente dimenticato" – sia lecito, almeno, dubitare dell'utilità di tutto ciò.

I contributi certamente più nuovi e originali di «*Canonici si diventa*» si trovano però nelle ultime pagine del libro, dove sono fornite le prove certe e quantificabili dell'ingerenza editoriale nella canonizzazione scolastica e «diffusa». Un acuto esame delle tracce dei temi di maturità (Tipologia A, Analisi del testo, comune a tutti gli ambiti) dal 2004/5 al 2018/19, per esempio, mostra che «dei 13 autori eletti dal Ministero a rappresentare il Novecento alla maturità, solo Umberto Eco e Primo Levi non fanno parte del canone mondadoriano dei Meridiani» (p. 142). Il che conferma appunto quanto, negli ultimi vent'anni soprattutto, anche il canone scolastico sia pervaso dall'influenza dell'industria culturale, non solo a livello delle letture domestiche, ma anche per quanto riguarda le scelte compiute dai vertici e dai consulenti scientifici del MIUR. Ancora più interessante è poi il tentativo di misurazione oggettiva del canone "diffuso", e quindi del suo scarto rispetto a quello ufficiale, compiuto dalla studiosa attraverso l'analisi delle schede catalografiche delle biblioteche italiane (un procedimento interessante, che però andrebbe affinato, perché non tiene conto, per esempio, della maggiore o minore prolificità di un autore, con il risultato che chi ha scritto o pubblicato di più si trovi più in alto in classifica rispetto ad altri meno prolifici). Ebbene, in questo caso l'analisi quantitativa mostra benissimo da un lato come scrittori e scrittrici di intrattenimento (Liala), da sempre marginalizzati dal canone ufficiale, siano invece ben rappresentati in quello diffuso, e dall'altro come le politiche editoriali abbiano spinto certi autori (Deledda) e sfavorito

[5] Tra i maggiori Piazza include anche Grazia Deledda, che in realtà nel 1971 (anno del "Meridiano" curato da Natalino Sapegno) era ancora lontana dall'essere canonica (e per molti versi, secondo molti, lo è ancora). Si potrebbe, anche nel caso della narratrice sarda, parlare di "canonizzazione dal basso", dato che il suo nome è praticamente assente dal dibattito letterario ad alto livello di primo Novecento, che l'ha sempre considerata un'autrice di best seller per il grande pubblico. Tutto questo si desume bene, *ex negativo*, dallo studio di Anna Baldini sui dibattiti letterari del primo trentennio del Novecento, dai quali il nome di Deledda è pressoché assente.

altri (Moravia e Fenoglio). E di nuovo il ruolo di Mondadori sembra essere stato decisivo. Il che conferma, in buona sostanza, che l'industria editoriale non incide solo sul successo immediato ma anche sulle dinamiche di lungo periodo – anche se forse non sul lunghissimo: Pitigrilli, molto presente un tempo nelle biblioteche dello stivale, negli ultimi venti anni soprattutto è stato (per fortuna) depennato dalle liste degli acquisti (pp. 168-69).

*Analisi sociologica e funzione del critico*

Il quadro complessivo disegnato da Piazza è, come si sarà capito da questo resoconto, ampio e circostanziato. La problematicità del libro riguarda, semmai, le proposte (più o meno esplicite) dell'autrice, sulle quali sarebbe utile e doveroso aprire un dibattito. La prima proposta che emerge chiaramente da *«Canonici si diventa»* è che non si dovrebbe più parlare di crisi del canone, e riconoscere invece che «le più recenti dinamiche di canonizzazione editoriale sono già pienamente inscritte in logiche commerciali che ergono il profitto economico a criterio dirimente della selezione letteraria» (p. 175). Il che è vero, naturalmente, ma fa anche sorgere un'altra domanda: quale dovrebbe essere allora il ruolo del critico e dello studioso? Dovremmo limitarci ad osservare quanto sta accadendo e conoscere la situazione in cui ci troviamo o possiamo (e dobbiamo) anche agire per cambiarla? E, nel caso sia possibile e ci siano i margini per farlo, in funzione di quali obiettivi e in nome di quali valori? Da questo punto di vista mi sembra di intravedere qualche contraddizione nelle proposte dell'autrice, che da un lato chiede che si riconosca finalmente il ruolo canonizzante dell'industria culturale, ma dall'altro non rinuncia affatto a ricorrere a concetti come *qualità* o *valore* letterario, e persino a proporre la revisione di un canone a dominanza maschile (chi può negarlo?), facendo propria una giusta e sempre più condivisa istanza di tipo extraestetico. Come si conciliano insomma l'esigenza di una democratizzazione della cultura (che vede positivamente l'azione dell'industria culturale nella diffusione del libro e della lettura) e quella di chi, invece, pensa che questo processo democratico non debba essere guidato dal mercato e dall'editoria? Non il canone è in crisi, ha perfettamente ragione Piazza, ma, aggiungo, lo è la critica letteraria, *se abdica al suo ruolo*, che è quello di giudicare e distinguere: e in questo ruolo (a differenza di quanto ritiene la studiosa) non vedrei nulla di particolarmente «autoritario».
Una seconda proposta di *«Canonici si diventa»* è rivolta implicitamente alle case editrici, che sbagliano, osserva Piazza, nel ritenere che «travestire un classico da best seller» può «intercettare lettori occasionai, ma ben difficilmente potrà trasformarli in clienti abituali» (p. 181). Ci vorrebbe maggiore trasparenza nei confronti del cliente, maggiore lealtà, insomma, se lo si vuole fidelizzare. Verissimo anche questo, ma in contraddizione (mi sembra) con quanto si affermava invece poco prima circa l'autorevolezza dei "Meridiani": «Mi pare sia improduttivo e tutto sommato illegittimo chiedere ai Meridiani […] di essere più rispettosi delle indicazioni della

critica e meno inclini a soddisfare le attese di lettura del lettore medio» (p. 140). E perché mai dovrebbe essere una chiesta illegittima? Io penso invece che la critica debba anche, tra le altre cose, smascherare le logiche di mercato dell'industria culturale, e che debba farlo proprio in nome dei valori (letterari ed extraletterari) di cui intende farsi portavoce. Non si vede perché, infatti, se si riconosce all'editoria pieno diritto a proporre nuovi autori e nuovi classici, la critica debba starsene zitta e non stigmatizzare, per l'appunto, l'ambiguità di fondo (la contraddizione frequente tra mercato e valore letterario, vista molto bene da Cadioli) su cui si basa la fortuna (economica) di una collana come quella dei "Meridiani": perché lasciare ai meme e alle parodie dei social il ruolo (spesso scomodo ma necessario) di contestare operazioni editoriali come quelle che hanno celebrato autori come Piero Chiara, Enzo Siciliano, Eugenio Scalfari (lo Scalfari "filosofo"!) o Tiziano Terzani? Qual è esattamente il criterio con cui sono stati scelti? E perché non pretendere una presa di posizione netta contro il volume di ben 2000 pagine dedicato ad Alberto Asor Rosa, se l'operazione che gli sta dietro ha avuto il fine implicito di riconoscere non solo l'importanza storica (che non si discute) di un libro come *Scrittori e popolo*, ma anche di sancire il (discutibilissimo) valore letterario dei suoi racconti e di erigere un monumento imbarazzante e a dir poco acritico alla sua personalità intellettuale? Proprio quest'ultimo caso ha rivelato il conformismo di tanta critica che, salvo rarissime eccezioni,[6] ha ampiamente avallato quell'operazione, con recensioni ossequiose fino al ridicolo persino sui quotidiani di sinistra. Forse, se in casi come questo ci fossero risposte più severe da parte dei critici, anche la politica editoriale potrebbero esserne influenzate e magari cambiare. E senz'altro potrebbe cambiare qualcosa nell'idea che del canone hanno i lettori professionali e i docenti della scuola. Proviamo infatti ad immaginare cosa succederebbe se si riuscisse a spezzare l'automatismo perverso in base al quale molte biblioteche pubbliche acquistano *tutti* i volumi delle grandi collane dei classici senza fare una scrematura dei singoli volumi che le ospitano: cosa quasi impossibile, al momento, proprio perché si è cristallizzata nell'opinione pubblica l'idea per cui il "Meridiano" appena uscito, in quanto "classico" fino a prova contraria, *debba* essere presente negli scaffali di una biblioteca universitaria. Quello che andrebbe bloccato, credo, è proprio questo riflesso pavloviano, questo falso effetto-*Pléiade*; e lo si può fare solo se la critica non rinuncia a fare il suo mestiere: confrontare, giudicare, scegliere in base a valori chiari e non ambigui, infischiandosene dei protocolli accademici non meno che dei giochi editoriali.[7]

[6] Stefano Jossa, con un intervento su «Le parole e le cose» del 23/10/2020, è stato tra i pochi a contestare l'operazione, sostenendo che la monumentalizzazione dello studioso e il tentativo di farlo passare come un «autore di belle pagine» hanno depotenziato la qualità più autentica della sua opera, che consiste nella capacità di confronto anche polemico con il testo e con l'interpretazione vulgata. (https://www.leparoleelecose.it/?p=39560).

[7] Analogo discorso si potrebbe fare, ampliando lo sguardo, con alcuni editori: la nuova Einaudi, per esempio, negli ultimi anni non ha fatto altro che spremere come un limone il capitale culturale accumulato fino al 1994 (anno dell'acquisizione da parte di Silvio Berlusconi), pubblicando libri di saggistica letteraria e soprattutto di narrativa non di rado mediocri, ma che grazie al logo dello Struzzo hanno goduto e godono di grande visibilità e autorevolezza, mentre il ruolo di *scouting*, che un tempo contraddistingueva la casa dei

L'ultima proposta di *«Canonici si diventa»* riguarda i manuali scolastici. Che, scrive giustamente l'autrice, non devono assolutamente rinunciare a proporre il Novecento, *tutto* il Novecento, anche a costo di dover tagliare qualcosa dei secoli precedenti. È la risposta implicita (mi pare) a quanti obiettano che la letteratura italiana ha avuto un ruolo-guida solo nel Trecento, nel Rinascimento e in parte nel Settecento. Il che è vero, certo, ma a scuola bisogna tener presenti anche e soprattutto le esigenze e le attese degli studenti, che non sono sempre le stesse degli storici della letteratura. Giustissimo, quindi, tagliare, purché non lo si faccia a spese dei grandi autori, quelli per i quali ha ancora senso parlare di una identità nazionale costruita in buona parte attraverso l'educazione letteraria: quelli di Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto, Tasso, Goldoni, Alfieri, Manzoni, Leopardi e Verga, non sono nomi sui quali si possa negoziare. A differenza di Piazza, tuttavia, penso che ai manuali-*monstre* attualmente in circolazione sia necessario rispondere con nuove iniziative editoriali basate su una selezione più rigorosa degli scrittori da antologizzare: non dettata da pretese autoritarie, ripeto, ma costruita in base a *valori* precisi e dichiarati come tali. Per essere più precisi, all'editoria scolastica, che spesso impone anche ai più coraggiosi delle scelte obbligate, gli autori (siano essi accademici o docenti di scuola secondaria superiore) debbono cominciare ad opporre dei *no*. È l'editore, e non l'autore (che ha quasi sempre un'idea ben chiara dei valori in gioco), a voler moltiplicare il numero dei narratori e dei poeti antologizzati, soprattutto per il Novecento. Con un obiettivo evidente: quello di non trascurare nessuna fascia di pubblico e di andare incontro ai gusti del maggior numero di docenti di scuola. Ma un buon manuale dovrebbe invece proporre (non imporre) un gusto e un'idea della letteratura, e far capire quali sono oggi i motivi per cui la lettura di un romanzo o di una poesia rispondano ad esigenze diverse rispetto a quelle che soddisfiamo guardando un film o una serie tv o altri prodotti di consumo (posto che anche molte serie tv sono ormai ben più che semplici prodotti di consumo). Sono questioni che meriterebbe un serio approfondimento, e una delle cose che bisognerebbe cercare di capire meglio è, per esempio, quanto incida la componente regionale o locale nella scelta di un manuale piuttosto che di un altro e in che misura, di conseguenza, il canone nazionale sia (soprattutto per la contemporaneità) un canone, diciamo così, "regionalizzato". Forse fino ad oggi gli autori sono stati poco coraggiosi nell'imporsi agli editori? Io temo di sì, ma è un problema che andrebbe esaminato meglio e affrontato, come il libro di Isotta Piazza del resto aiuta a fare benissimo, dati alla mano e senza idee preconcette.

## *Storia del "campo" letterario o storia della letteratura?*

Più circoscritta nel tempo, ma anche più ambiziosa nelle aspettative, è l'analisi di Anna Baldini, che limita la propria indagine al "campo" letterario italiano del primo

letterati-editori (Pavese, Vittorini e Calvino), è svolto oggi da altri, come Carocci, Mimesis, Quodlibet o Nottetempo nell'ambito della critica, o da Ponte alle Grazie in quello della fiction.

trentennio del Novecento, e che già nel titolo (*A regola d'arte*) si richiama alla sociologia di Pierre Bourdieu (*Le regole dell'arte*, 1992). L'impostazione di Baldini è per un verso complementare a quella di Piazza, per l'altro più ampia, perché fa proprie anche alcune delle metodologie utilizzate in «*Canonici si diventa*» (soprattutto quelle mutuate dalla storia dell'editoria) ma solo per integrarle in una teoria notoriamente totalizzante e poco incline a compromessi come quella bourdieusiana. Gli effetti meno apprezzabili di questa chiusura metodologica si colgono soprattutto, direi, nei riferimenti bibliografici, che talvolta omettono di citare studi importanti u questioni specifiche (per esempio la fortuna in Francia di Svevo, a p. 299) per privilegiare ricerche di "scuola", per di più inedite e dunque di scarsa utilità per il lettore.

Quello di Anna Baldini (e se ne deve prendere atto) il primo tentativo di riscrivere la storia letteraria italiana in tale prospettiva - piuttosto diversa e molto più *à la page*, bisogna aggiungere, di quella della "vecchia" sociologia letteraria (il nome di Giuseppe Petronio, per dire, non è citato neppure una volta in quattrocento pagine; e non si fa fatica a capire perché) ma lontana anche dai quelle ricostruzioni dello stesso periodo che hanno privilegiato invece i contenuti ideologici (Carpi, Luperini e altri) rispetto alle logiche di posizionamento interna al campo. Il libro, va detto subito, è ricco e pieno di idee nuove; e, cosa non scontata, si legge con interesse e con piacere, anche perché Anna Baldini ha saputo rinnovare la prosa un po' legnosa dei primi seguaci italiani di Bourdieu con un gusto per la costruzione narrativa modellato soprattutto sulla scrittura storica di Luzzatto (ma senza l'irritante narcisismo che contraddistingue l'*ego histoire* nostrana).[8] Anche la componente "geografica" del libro, ovviamente, è debitrice dell'impostazione data da Luzzatto (e da Gabriele Pedullà) all'*Atlante della letteratura italiana* di Einaudi.

Impossibile farne qui un sunto anche solo parziale. Diciamo solo che, prendendo in esame soprattutto (ma non esclusivamente) gli accesi dibattiti delle riviste di cultura («La Critica», «La Voce», «Poesia», «Lacerba», «Novecento» ecc.), Baldini ricostruisce in modo molto convincente le dinamiche attraverso le quali le avanguardie (intese nel senso neutro di raggruppamenti di "nuovi entranti") si sono succedute nei tentativi di conquista di aree centrali nel "campo" letterario, in una guerra per il puro prestigio intellettuale che non necessariamente (e non sempre) ha messo in gioco anche il capitale economico. Con Bourdieu, l'ipotesi è che, ancor prima che sulle poetiche e sui contenuti, la dialettica tra i gruppi intellettuali abbia agito seguendo le regole di un «gioco» sociale che sono specifiche del campo artistico e che non appartengono ad altri settori della società: regole che, per esempio, esigono dalle nuove generazioni di scrittori un atteggiamento fortemente polemico nei confronti dell'establishment anche quando non vi sia una totale contrapposizione di idee tra i diversi gruppi; o che viceversa impongono alleanze strategiche contro il comune avversario persino in assenza di vere affinità tra alleati. Sorprende molto per esempio (e aiuta a capire cose che in genere si sottovalutano) la lettura che viene data

[8] Sui quali ha scritto parole taglienti e per lo più condivisibili Enzo Traverso in un recente pamphlet (*La tirannide dell'io. Scrivere il passato in terza persona*, Roma-Bari, Laterza, 2022).

delle “traiettorie” intellettuali (la metafora cognitiva è anche in questo caso di origine bourdieusiana) di Benedetto Croce e di Giovanni Papini: non laureati, prendono d’assalto (ma da posizioni diverse) l’Accademia e colpiscono violentemente sulle pagine delle rispettive riviste («La Critica» e «La Voce»), almeno fino a quando la strana alleanza non cessa di essere produttiva per entrambi o fino al momento in cui le circostanze storiche esterne non pongono nuovi limiti oggettivi al conflitto per il prestigio intellettuale (è il caso della «Voce», letteralmente decimata, come si sa, dagli eventi della Grande guerra):

> L’oggetto principale dell’attacco condotto dal fronte comune della «Voce» è il mondo universitario che li esclude: o per mancanza di titoli di accesso (è il caso di Papini e Prezzolini, ma anche di Cecchi e Amendola), o mantenendoli in una condizione di precariato professionale ed esistenziale a dispetto di uno specchiato cursus honorum (il caso più clamoroso è quello di Gentile). L’università viene attaccata sulla «Voce» con violenza e da diverse angolature: la rivista è sempre pronta a discutere l’ultimo scandalo accademico, a ridicolizzare i più celebri esponenti del mondo universitario locale […] o nazionale […] (p. 58).

L’autonomia relativa del campo intellettuale lo mette anche al riparto da ingerenze eccessive dell’industria culturale, perché se è vero che tanto Croce (con Laterza, una piccola casa editrice del Sud che si contrapponeva all’egemonia dei grandi editori del Nord) quanto i vociani o i futuristi si fanno promotori di iniziative editoriali, è vero anche che si tratta quasi sempre di operazioni commercialmente poco redditizie, funzionali a loro volta all’incremento del capitale simbolico; e ciò vale almeno per Croce e Marinetti, ricchi di famiglia e più propensi a convertire quote del rispettivo capitale economico in capitale culturale che non a effettuare l’operazione di cambio inversa. Le duemila copie settimanali tirate dalla «Voce», del resto, non erano davvero nulla a fronte del 275.000 del «Corriere della Sera», eppure la quantità di capitale culturale movimentato dalla rivista di Papini e Prezzolini non è per nulla trascurabile dal punto di vista della storia letteraria.
L’analisi di Anna Baldini è particolarmente penetrante e persuasiva, per esempio, quando racconta le strategie di occupazione del campo letterario da parte del Futurismo, la sola vera avanguardia transnazionale nata in Italia. «Marinetti trasfigura allegoricamente la logica che regola l’avvicendamento elle avanguardie al polo di produzione ristretta, confermando così la sua padronanza delle regole del gioco apprese a Parigi, dove già a fine Ottocento questa successione aveva raggiunto un parossismo di accelerazione» (p. 67). Vero. Quello che invece si perde, nella ricostruzione della studiosa, è l’utilità di una periodizzazione di più ampio respiro, che copra un arco più lungo di quello generazionale (al quale è molto spesso riconducibile il «gioco» letterario). Così, categorie da poco introdotte nella storia letteraria italiana (e che hanno finalmente permesso di superare equivoci durati troppo a lungo), come quella di modernismo, risultano qui sminuite nel loro valore conoscitivo; e quello che alcuni chiamano modernismo “storico” o primo modernismo, per esempio, risulta qui quasi invisibile, perché non rilevabile dagli strumenti dell’analisi bourdieusiana. Quasi nessuno dei protagonisti del primo modernismo, infatti, era ancora al centro del dibattito nazionale: è il caso di Federigo

Tozzi, fino al 1917 (cioè prima di pubblicare *Bestie* con Treves) relegato a una dimensione locale e anche in seguito più interno alla logica dei grandi quotidiani che non a quella delle riviste di cultura nazionali; ma anche di Pirandello, autore sistematicamente ignorato dal dibattito "alto" fino a quando, negli anni Venti, non comincia a dedicarsi in modo continuativo al teatro sperimentale. Il recupero di questi due nomi avviene, un po' *in extremis* solo a pagina 170, quando si menziona Borgese e la sua intensa (e decisiva) attività di critico militante, mentre la categoria di modernismo compare, per la prima volta, solo nel terzo capitolo, *Modernismo fascista e modernità italiana (1925-1929)*, creando uno stranissimo effetto prospettico, quasi come se si trattasse di un fenomeno specifico del Ventennio e del tutto privo di precedenti. Ma si parla appunto, in questo caso, del secondo modernismo, questa volta più consapevole di sé perché legato, tra le altre cose, alle coeve esperienze europee e capace di una autopromozione che il primo modernismo (fatto per lo più di tante esperienze isolate) non aveva avuto. Insomma, uno dei rischi maggiori del metodo seguito da Baldini è quello di non dar conto a sufficienza dell'importanza di quei produttori di cultura che, benché largamente ignorati dal dibattito delle riviste, fanno tuttavia parte del *nostro* canone. Ma su questo punto (davvero cruciale) è bene dire qualcosa di più.

### *Contro il canone?*

Anche Baldini, come Piazza, ritiene che la questione del canone tradizionalmente inteso sia più un fardello di cui sbarazzarsi che non un valore da difendere a tutti i costi, e nell'Introduzione al libro afferma perentoriamente:

> Ho voluto movimentare una storia troppo spesso congelata per effetto del canone. Leggere il passato alla luce delle opere che oggi consideriamo importanti è un'operazione doppiamente rischiosa per chi miri a un'autentica conoscenza storica: non solo la nostra prospettiva valoriale non coincide con quella di chi scriveva, leggeva e pubblicava un secolo fa, ma l'assolutizzazione del canone odierno si accompagna troppo spesso all'oblio sui conflitti che l'hanno prodotto (p. 7).

Dunque: le vecchie storie letterarie basate sul canone (il modello De Sanctis e i suoi molti figli e nipoti) sarebbero – secondo Baldini – autoritarie, idealizzanti e, soprattutto, subdole e ingannevoli perché deformano il passato sovrapponendo abusivamente il canone dei vincitori (il nostro, secondo l'autrice) a quello, reale, vigente in una data epoca. A chi stia davvero a cuore «un'autentica conoscenza storica» non resterebbe quindi che adottare le verità della sociologia, e accettare il fatto che le cose sono andate diversamente da come noi ce le rappresentiamo in una narrazione che viene definita dalla studiosa «irenica» e priva di confitti (p. 6).
È esattamente questo il nodo centrale di *Storia e geografia del campo letterario italiano* che merita di discusso: ricostruire in modo oggettivo il dibattito letterario di un trentennio dovrebbe essere davvero lo scopo principale della storia letteraria? E davvero, fino a ora, la restituzione del passato è stata priva di conflitti?

Alla seconda domanda è facile rispondere di no: la storia letteraria tradizionale basata sul canone è ed è stata, in realtà, una pluralità di storie letterarie ed ha sempre espresso una pluralità di canoni (e non uno solo). Negare la realtà del conflitto delle interpretazioni significa dare una visione riduttiva della storia della ricezione. E dato che ogni storia letteraria è (ed è stata) in confitto con le altre, se un canone si è provvisoriamente imposto è proprio perché una di queste ha prevalso sulle storie concorrenti. Né si può dire che sia mancata contezza di ciò: nelle migliori storie letterarie recenti, anzi, il conflitto delle interpretazioni è diventato parte integrante della narrazione storica, come una sorta di metacommento critico a quella (mi riferisco in primo luogo a *La scrittura e l'interpretazione*, di Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, da trent'anni, insieme al manuale di Guido Baldi, il più adottato nelle scuole superiori italiane).
La prima domanda richiederebbe invece una risposta più articolata, che qui posso solo abbozzare. Ricostruire ciò che è "oggettivamente" stato dovrebbe essere davvero il fine ultimo della storia letteraria? Se rispondessimo di sì dovremmo allora anche chiederci a *quale* aspetto del passato, precisamente, essa debba dare voce, e stabilire quale sia stato il più determinante. La dialettica tra nuovi entranti e establishment culturale, come propone chi segue il metodo di Bourdieu? E perché non, all'opposto, l'oggettività del testo letterario in sé, la sua dimensione di puro oggetto filologico? E perché mai, per fare un altro esempio ancora, la storia letteraria dovrebbe privilegiare il racconto di quanto accade ai "piani alti" dell'istituzione letteraria? Perché – se è la *quantità* che conta – non far interpretare il ruolo di attori principali a Pitigrilli, Da Verona e Liala, da sempre condannati a figurare come comparse, dato che è stata proprio la paraletteratura a incidere maggiormente sull'immaginario collettivo? O ancora, se l'obiettivo fosse quello, poniamo, di stabilire "oggettivamente" quale influenza ideologica abbia avuto la letteratura in momenti cruciali della storia d'Italia, perché allora non far parlare quelle riviste o quei giornali (quelli di Enrico Corradini, per esempio) nei quali molti scrittori e intellettuali hanno elaborato parole d'ordine e partecipato alla propaganda interventista all'alba della Grande guerra, anziché riviste *high brow* come «La Voce» e «Solaria»? Sono tutte, a ben vedere, opzioni egualmente plausibili (e se ne potrebbero citare molte altre, a partire dai metodi quantitativi e dal *distant reading* assistito dal computer abbracciati di recente da Franco Moretti). Ma, ogni volta che si invoca una maggiore "oggettività" storica, bisognerebbe anche fare chiarezza sull'oggetto che ci si propone di affrontare, e ammettere che si sta compiendo una scelta: una scelta molto parziale e limitata. Ebbene, di fronte a questa pluralità di proposte e di metodi "oggettivi", la storia letteraria dovrebbe avere, forse, proprio un ruolo di mediazione e di sintesi. Il che ci porta dritti alla questione più importante, che è questa: la storia letteraria non è mai *solo* ricostruzione oggettiva. È in buona misura *anche* un'operazione soggettiva, non solo nella scelta di privilegiare certi oggetti di studio anziché altri, come si è detto, ma soprattutto nel farsi portavoce di un'idea ben precisa del canone e dei valori letterari (di valori, aggiungo a scanso di equivoci, non *imposti* dal critico ma *proposti*). La lettura di due libri rigorosi e intelligenti come quelli di Isotta Piazza e

Anna Baldini, insomma, è utilissima sia per un riesame complessivo delle nostre conoscenze empiriche, che devono essere rinnovate, sia (e soprattutto) per tornare a interrogarsi sulla tenuta e sulla attualità di quei valori.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Nicola Merola

# Ricordo di Costanzo Di Girolamo

Di Costanzo Di Girolamo, il mio il nostro Dino, l'amico insostituibile il maestro, non avrei mai voluto ricordare la scomparsa. Quando, più di quarant'anni fa, l'ho conosciuto, ero già il misantropo valetudinario che non avrebbe mai cessato di meravigliarsi dell'esistenza di chi invece era tanto incapace di preoccuparsi della propria salute, quanto generosamente disponibile nei confronti degli altri. Dino stava bene per definizione e però comprendeva e compativa le mie stranezze, tali risultando infallibilmente dal suo contagioso punto di vista malattie vere e proprie e inconvenienti di ogni genere. Io ero quello curioso, come diceva lui, nelle sue quattro sillabe, e non nelle tre d'ordinanza.
Quanto al compatimento, per evitare equivoci, mi limito a un episodio, e lo ricordo solo perché, oltre al sottoscritto, della stessa delicata attenzione, in una circostanza simile, hanno beneficiato due altri amici di Dino, Franco Brioschi e Michelangelo Picone (del primo ero stato informato da tutti e due i protagonisti, mentre del secondo mi dà notizia il figlio Tristano). Dino decise al posto mio che, per superare le cautele e i ritardi che avevano caratterizzato le fasi inziali del mio lavoro, almeno la correzione delle bozze del libro che stavo per pubblicare a Napoli, presso l'editore Pironti, grazie proprio alla sua intermediazione, doveva avvenire a casa sua, dove mi sarei trasferito per tutto il tempo necessario. Evidentemente insoddisfatto del mio impegno, invitò poi amici comuni e non comuni, il nostro minimo comune multiplo, a una festa, che si tenne da lui e alla quale io, rigorosamente consegnato in un'altra stanza, non avevo il permesso di affacciarmi, finché non avessi finito.
Non lo avrei ugualmente raccontato, se l'episodio non mi fosse sempre sembrato emblematico di un'interpretazione del ruolo di guida e di impulso nella ricerca e nell'insegnamento che solo Dino Di Girolamo poteva sostenere, esercitandolo allo stesso modo, autorevole e indifferente alle insofferenze, nei confronti degli allievi e degli amici (affiliati d'ufficio e fatti persuasi, come diceva lui, dei propri interessi personali e scientifici, contro le loro intenzioni). Mentre però quanto sto per dire troverà facilmente la conferma di chiunque sia stato suo allievo o amico, può sembrare incredibile che nel formale mondo degli studi qualcuno, e sia pure una figura eccezionale come la sua, abbia potuto costantemente mantenere, dietro all'ostentato distacco, un atteggiamento di incondizionata comprensione, al tempo stesso correggendo, integrando, giustificando, se non compatendo, ciò che non condivideva nel lavoro degli amici e dei colleghi, senza spazientirsi e senza mai condannare nessuno (neppure i redattori di riviste e case editrici ai quali, non richiesto, ogni tanto provava a insegnare il mestiere). Non trovo più gli unici tre

splendidi volumetti[1] che uscirono nella collana da lui diretta presso Vecchiarelli, «Filologia medievale e moderna» (questo fu il modo parziale e inadeguato in cui cercai si ricambiare il suo già ricordato soccorso al mio secondo libro) e rimangono il capolavoro dell'amico editore, ma furono anche il suo tormento, per l'entità e l'insistenza dei rilievi e degli impegnativi consigli del mio incontentabile e occhiutissimo Dino.
Del resto, da prima che lo conoscessi, il professor Di Girolamo aveva assunto un ruolo paterno *erga omnes*, e lo strano era che la pretesa cessava presto di apparire incongrua anche a chi era nato prima anagraficamente e accademicamente. Che la sua non fosse sufficienza e si conciliasse anzi con il rispetto e addirittura la devozione, risulta chiaro dal tenore delle lettere che si scambiò con Francesco Orlando, dopo un incontro napoletano in parte mancato, e si leggono ora in appendice al suo *La filologia dopo la teoria*, in Laura Neri e Stefania Sini (a cura di), *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Milano, Ledizioni, 2015 (la lettera di Dino si legge alle pp. 41-42). La stranezza emergeva semmai quando la sua paternità non era metaforica. Con i figli, che ricordo però solo bambini, era una loro presunta autodeterminazione la premessa di un atteggiamento pressoché identico. Ce l'ho davanti agli occhi: «Iacopo, da' un bacio spontaneo e sincero a Nicola». Raccontata invece in tempi diversi dagli interessati, è altrettanto istruttiva e commovente la dissuasione gentile, come si dice ora, nei confronti della passione calcistica dell'adolescente Tristano e della legittima aspettativa di fruire del viaggio, mi pare a New York, che Iacopo bambino aveva vinto in un concorso a premi, offrendogli in cambio una gita a Diamante e la compagnia di noi adulti.

Dino era un maestro, giovanissimo e già ascoltato, quando appena reduce dalla fondamentale esperienza americana, condotta presso le università McGill di Montreal e Johns Hopkins di Baltimore, aveva approfondito sistematicamente, con un saggio memorabile, *Critica della letterarietà*,[2] le posizioni che si intravedevano dal suo apprezzato libro d'esordio, *Teoria e prassi della versificazione*, pubblicato anch'esso da un editore prestigioso,[3] come del resto quelli che seguirono, più volte ristampati e puntualmente tradotti all'estero. Nel libro del '78, prima che si instaurasse un costante e fertile sodalizio con il poco più anziano Franco Brioschi, allora noto soprattutto per un articolo apparso nel 1974 su «Comunità» (*Il lettore e il testo poetico*),[4] oltre a rendersi conto del valore di colui che sarebbe diventato il suo amico della vita, scelto intanto a colpo sicuro come compagno di strada, Di Girolamo ne rilanciò, con una nuova ricchezza di argomenti e una rigorosa escussione di quelli prodotti dal formalismo strutturalista e semiologico, la radicale contestazione della nozione sostanzialistica della letteratura, dell'ontologia letteraria o della letterarietà, come si diceva appunto in quegli anni.

[1] Pierre d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta; Charmaine Lee, *La soggettività nel Medioevo*; Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, vol. I, a cura di Francesco Bausi: Manziana, Vecchiarelli: 1996, i primi due, e 1997, il terzo.
[2] Milano, Il Saggiatore, 1978.
[3] Bologna, Il Mulino, 1976.
[4] L'articolo fu poi raccolto da Franco Brioschi in *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983.

In *Critica della letterarietà*, la più severa confutazione, con le sue stesse armi, della teoria letteraria che pretendeva di essere scientifica, Dino si confrontava con i capisaldi del formalismo novecentesco, dall'antesignano de Saussure a Tynianov, a Mukarovský, ai nostri Corti, Orlando e Segre, fino e soprattutto a Jakobson e a Hjelmslev, con i quali ultimi il tessuto dei rimandi diventava più fitto e le riserve più puntuali e stringenti, proprio in rapporto alle contraddizioni in cui inevitabilmente incorreva l'approccio scientifico a una realtà come quella della letteratura, definita contrastivamente dal ruolo che in essa gioca la fruizione, non tanto perché gli scrittori la presuppongono e su di essa anticipatamente si regolano, quanto perché nessuna opera è letteraria senza o prima che la lettura la realizzi compiutamente, e non comunque per una «proprietà intrinseca del testo».[5]
Dei formalisti russi e di quelli praghesi Di Girolamo certo apprezza e evidenzia la nozione «funzionale e non sostanziale della letteratura», il considerarla «un fatto preminentemente sociale» e «il riferimento costante a un destinatario».[6] Quando però sembra accogliere gli argomenti di Tynianov in favore di una significativa costante individuata in una famiglia di testi letterari, si affretta a precisare non solo «il carattere del tutto relativo e circoscritto della definizione di letteratura» impiegata, ma la sua «rinun*cia* a quello che, secondo Jakobson, doveva essere il compito primario del metodo formale, vale a dire l'analisi della letterarietà», dato che, nell'esempio prodotto, «occorrerebbe riferirsi, in teoria, alle concezioni vulgate di un'epoca […], con un ricorso poco dignitoso, viste le premesse, all'ausilio dello storico della cultura».[7] Cosicché la critica finirebbe per «risolv*ersi* nella sociologia della letteratura vera e propria, entro la quale lo studioso dovrà semplicemente prendere atto del gusto passato».[8]
Alla dimostrata insufficienza dell'«intenzione dell'autore […] a qualificare un'opera come letteraria»,[9] può corrispondere un'analoga inadeguatezza del riconoscimento della medesima qualità da parte dei lettori, se esso risulta «in pratica difficilmente distinguibile dalla sua "fortuna"»[10] e rispecchia semplicemente l'orientamento della maggioranza in un periodo dato. Come non dicono niente sulla eventuale letterarietà, così fortuna e intenzione introducono variabili che si sottraggono ai promessi accertamenti scientifici, riducendosi a un'«operazione preliminare». La stessa in cui si risolve un sociologismo marxista ormai superato, sostiene Di Girolamo, che non nasconde le sue «perplessità»[11] nei confronti di una critica, nonostante i suoi proclami, non ancora scientifica e del tutto evasiva sulla riuscita delle opere esaminate. Al marxismo, come molti altri, Dino ha ciononostante continuato a guardare, anche quando è venuta meno la sua annosa egemonia, propugnata da riconosciuti maestri, trasmessa come un testimone culturale fino a poco prima e conformisticamente metabolizzata dagli intellettuali. Per lui, come per molti altri, ciò

[5] Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, cit., p. 93.
[6] Ivi, p. 56.
[7] Ivi, p. 57, per le ultime tre citazioni.
[8] Ivi, p. 58.
[9] *Ibidem*.
[10] Ivi, p. 60.
[11] Ivi, p. 61.

che era stato magari subìto a malincuore o accettato appunto per conformismo, è diventato lealtà e nostalgia.
Anche se le proteste di scientificità della critica non venissero impugnate, all'attribuzione di una marca di letterarietà non potrebbe mai bastare nemmeno la qualità stilistica, dal momento che il suo concreto apprezzamento si basa su una distinzione con la lingua standard che non ha ragion d'essere e su una vivacità retorica che non è né esclusiva né sufficiente a identificare la letteratura, dato che «la stessa retorica classica inventaria e analizza i discorsi che apparentemente eludono ogni artificio retorico».[12] Perciò presentare un testo «come un esempio di bello stile, o come documento di storia del pensiero riconquistato alle discipline umanistiche», mostra di essere semplicemente «una scappatoia» e la «dignità formale, una sorta di bello di second'ordine, ha […] il sapore di un sotterfugio burocratico».[13]
Pazienza se la scappatoia in questione, non provocatoria ma sempre clamorosa, era quella rispolverata da una autorità assoluta nel campo degli studi letterari come Gianfranco Contini, oggetto per giunta di poco benevole considerazioni per la sua curatela, insieme con Rosanna Bettarini, dell'*Opera in versi* di Montale.[14] E pazienza pure quando Di Girolamo mette in discussione anche la più sofisticata proposta ontologica del «tasso di figuralità» che sarebbe stato specifico della letteratura secondo Francesco Orlando, a quell'altezza non ancora entrato nel novero dei suoi interlocutori privilegiati (e, in una prospettiva molto più tarda, preferito in veste di critico, nella quale «giganteggia sul teorico»).[15] Come il consumo non riabilita e non coincide con la più grossolana espressione del gusto corrente, così la produzione non diventa artistica in ragione della sua ostentazione di sapienza retorica, perché «la stessa retorica classica inventaria e analizza i discorsi che apparentemente eludono ogni artificio retorico».[16]
Il traguardo di *Critica della letterarietà* è più radicale e ambizioso: «allargare all'infinito, fino a farla scomparire, la nozione di letteratura»,[17] già invano ricondotta a ogni tipo di costanti linguistiche, retoriche, tematiche, alle intenzioni dell'autore, alle preferenze di un pubblico sociologicamente o statisticamente determinato.
Il congedo di Dino dalla teoria della letteratura, precoce come lo studioso e ufficialmente provvisorio, ha due punti d'origine, cronologicamente coincidenti e ancora cruciali per il discorso avviato. Nello stesso 1986 prima esce *Interpretazione e teoria della letteratura*[18] e poi, all'università della Calabria, il professor Di Girolamo passa all'insegnamento di Filologia romanza, proponendomi di succedergli in quello di Teoria della letteratura. Adesso posso dire che era più un congedo il saggio che non il nuovo incardinamento disciplinare.

[12] Ivi, p. 71.
[13] Ivi, p. 27 (le tre ultime citazioni).
[14] Di Girolamo, *Autofilologia montaliana*, in Idem, *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2019.
[15] Idem, *La filologia dopo la teoria*, ivi, p. 680 (le due ultime citazioni).
[16] Idem, *Critica della letterarietà*, cit., p. 71.
[17] Ivi, p. 85.
[18] Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino, Einaudi, 1986. Il saggio è stato infine raccolto nel citato Di Girolamo, *Filologia interpretativa*.

A leggere ora quelle pagine, mi domando come feci a non accorgermi di quella che per Dino era diventata una necessità. Sul fervore degli anni precedenti, quando l'isolamento di chi la propugnava aveva dato un senso e uno scopo all'«apertura verso una dimensione pragmatica della comunicazione letteraria», capace di «me*ttere* in discussione la centralità del testo»[19] e di rivalutare il ruolo del lettore, era calato il gelo che avrebbe poi dato origine alle *Notizie dalla crisi* e consentito a Cesare Segre di coinvolgere la critica tutta nello smarrimento degli studi di ispirazione linguistica. Se la missione di Dino era stata quella di sgombrare il campo dagli equivoci sorti intorno al mito di una critica scientifica, lo scopo era stato raggiunto, virtualmente, com'era virtuale la dimensione nella quale quella critica doveva essere superata, fintanto che il livello della discussione rimaneva teorico. Non escluderei però che la sua decisione, che non aveva niente della ritirata, andasse oltre la facile profezia di «un ritorno ai fatti, una polverizzazione della ricerca, un'apertura verso tutto ciò che di impuro, di molteplice, di extralinguistico c'è nella comunicazione verbale».[20] Mi sembra invece sempre più un ritorno (la parola ricorre nei titoli dei suoi lavori successivi) ai prerequisiti dell'indagine avviata, per consolidarne i fondamenti e restituirle il respiro storico di sua competenza.
La «dimensione pragmatica della comunicazione letteraria», già secondo il Di Girolamo di prima (al quale per ora continuo a guardare), consente di «capovolgere la centralità del testo a vantaggio della centralità della lettura e del momento ermeneutico», certo «in una prospettiva marcatamente storicista, dove però è anzitutto l'interpretazione, con i suoi metodi, a essere storicizzata»,[21] e dove evidentemente la storicizzazione del testo, che «investe il problema stesso» della sua «oggettività»,[22] partecipa dell'interpretazione. La conseguenza è che «la questione della specificità del linguaggio poetico, ovvero della letterarietà, viene ora posta in termini convenzionalistici» e che «la letterarietà è il risultato di un'operazione che conduciamo sui testi, prima ancora che una qualità in essi contenuta o da essi esibita».[23]
Sottolineare la convenzionalità che, come quella linguistica e per ulteriori esigenze, regola la comunicazione letteraria, significa che il lettore è libero di attribuire a ciò che legge il significato e il valore che in rapporto alla convenzione (cioè alla storia), e non arbitrariamente, ritiene più verosimili, dopo averli colti e sperimentati nel testo. Essi rimarrebbero inaccessibili o incongrui, se si prescindesse dalla convenzione grazie alla quale sono concepibili, mentre apparirebbero immotivati il compiacimento e l'altrettanto naturale gratitudine del lettore che ha trovato pane per i suoi denti. Secondo Stanley Fish, il testo non può essere considerato separatamente dall'esperienza che produce in noi e nella quale va individuato il suo significato, a costo di «confondere tra l'opera e i suoi effetti sul lettore»,[24] che della lettura sono

[19] Idem, *Interpretazione e teoria della letteratura*, in Idem, *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2019, p. 645 (le due ultime citazioni).
[20] Ivi, p. 648.
[21] Idem, *Interpretazione e teoria della letteratura*, cit., p. 645.
[22] Ivi, p. 646.
[23] *Ibidem*.
[24] Ivi, p. 652.

gran parte e forse in prima istanza la riassumono. E, se non «è passibile di definizioni», la letteratura è «una nozione convenzionale. […] Lo scopo del critico non è più dunque, per Fish, la dimostrazione ma la persuasione, che ricade nel campo perelmaniano dell'argomentazione».[25]
Sulla scorta di Hans Robert Jauss, Di Girolamo ritiene che «l'enfasi sulla funzione formativa dell'arte restituisc*a* la produzione artistica e letteraria alla dimensione sociale che ad essa pertiene» e che venga «del resto confermata da un'istituzione come la scuola, in cui l'insegnamento della letteratura occupa ancora, nonostante tutto, un posto centrale».[26] Per andare oltre le mistificazioni scientiste, non solo a Dino il partito migliore è sembrato restituire gli studi letterari al loro ambiente naturale e alla decisiva continuità con la tradizione. Lui però, a differenza di altri, pur auspicando «un ricongiungimento della teoria letteraria con l'estetica e più in generale con la filosofia»,[27] ha puntato con sicurezza sulla retorica, come «modello pragmatico della comunicazione», in cui «individuare delle strategie testuali e delle strategie interpretative, connesse e interdipendenti, o, se si preferisce, una retorica della scrittura e una retorica della lettura».[28]
È «la lezione di pragmatismo critico» che viene dalla filologia quella da seguire «in una situazione di frammentazione e di crisi dei metodi».[29] Non a caso, proprio *La filologia dopo la teoria* è il titolo del penultimo dei suoi saggi teorici e arriva a due conclusioni a prima vista contraddittorie. Spiegando «il distacco di un filologo, più precisamente di un filologo romanzo, dalla teoria della letteratura»[30] e dando seguito all'opzione argomentativa e retorica di pochi anni prima, Di Girolamo si associa alla convinzione di Said che la filologia «sia la spina dorsale delle principali tradizioni culturali».[31] Del resto, se per l'autoreferenzialità nichilista di de Man «teoria e filologia finiscono per coincidere»,[32] mentre teoria e interpretazione (o lettura) sono inconciliabili, come non domandarsi «se non sia assolutamente saggio rinunciare alla teoria, ovvero a una griglia, deduttivamente o induttivamente fabbricata, da sovrapporre ai testi».[33]
Così stando le cose, si capisce perché, salutando con soddisfazione come un'attesa liberatoria la declaratoria in cui l'associazione di categoria dei filologi romanzi conviene che, per la loro disciplina, «il punto di partenza, che è allo stesso tempo il fine, *vada* individuato nella "centralità dell'interpretazione"»,[34] Di Girolamo, come aveva auspicato la confluenza della teoria con l'estetica e la filosofia, così possa trovare nella filologia una meno impegnativa giustificazione del procedimento che gli sta a cuore, non un metodo diverso da quelli screditati, ma la versione più

[25] Ivi, p. 653.
[26] Ivi, p. 649.
[27] Ivi, p. 658.
[28] Ivi, p. 657.
[29] Ivi, p. 658.
[30] Ivi, p. 681.
[31] Ivi, p. 687.
[32] *Ibidem*.
[33] Ivi, p. 693.
[34] Ivi, p. 691.

retoricamente controllata della lettura che la critica incarna anche nella sua versione teorica, ma solo la filologia, magari proprio per consegnargliela, generalizza.
Sarà impura come vuole lui, ma la filologia, lasciando sullo sfondo tutto ciò che non riguarda le sue più specifiche mansioni, consegna alla critica gli oggetti sui quali lavorare a sua volta e soprattutto i princìpi sui quali deve fondarsi qualsiasi discorso sulla letteratura: il primato materiale del testo, che deve essere accertato e rimanere identico fino a un diverso accertamento, e la volatilità dei discorsi che lo riguardano e degli stessi riferimenti al suo contesto.
Alle varie vie dell'interpretazione, cioè a un minimo comune multiplo un po' meno metaforico di quale dal quale sono partito, e che infatti si rivelò un Massimo Comun Divisore, conviene pensare, per dar conto dell'imprevedibile molteplicità delle sue fonti, testuali e contestuali, e dell'arbitrarietà con la quale ogni sua occorrenza decide quali attivare, man mano che un'ipotesi prevale su un'altra. Dino non era forse interessato a quest'ultima questione, ma aveva colto al volo la fertilità dell'indicazione di Walter Benjamin, già ripresa da Paul H. Fry, sulla distrazione, che non a caso nel filosofo tedesco riguardava una specie di trasformazione del sensorio e si fondava sulle modalità di percezione nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (tale il titolo del saggio divenuto proverbiale).[35]
D'altra parte, se avesse guardato in questa direzione, si sarebbe accorto che la sua opzione filologica rientrava perfettamente nel caso sollevato da Benjamin, non per i suoi rapporti con i problemi legati alla riproducibilità tecnica, ma per la sua impurità, per le molte e varie fonti alle quali attinge e per il peso di volta in volta diverso che a esse viene riconosciuto. E non basta, perché, se è vero che Franco Brioschi aveva puntato al medesimo risultato, sia confutando l'ontologismo residuo di chi aveva per anni predicato l'autosufficienza del testo, sia recuperandola metodologicamente come il limite capace proprio di confermare la validità di un'interpretazione consapevole di esplicitare la correzione implicita in ogni lettura, lo stesso Di Girolamo, nel suo ultimo intervento teorico, affidato due anni prima della sua scomparsa al ricordo collettivo di Brioschi su «Oblio» e intitolato *Ritorno alla retorica* (a commento del saggio di Brioschi, *Sull'identità della critica letteraria*, riproposto in quell'occasione),[36] per stabilire il limite in questione, punta di nuovo sulla «responsabilità» e sul sovraordinato principio morale, che, oltre alle funzioni riconosciute della critica (definitoria, descrittivo-interpretativa, valutativa e prescrittiva), dovrebbe presiedere ai rapporti con la dimensione verbale che della critica sono specifici.
Poiché però l'emancipazione dalla retorica, che rimane la disciplina in cui rientrano gli «oggetti verbali», sia per lui che per Brioschi che lo sostiene, è la condizione della critica moderna, la «varietà degli elementi che in una certa misura il critico è libero di

[35] Per la distrazione, cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, nella trad. it. del volumetto omonimo (tranne che per il sottotitolo), Torino, Einaudi, 1966, pp. 27, 23, 44: è il cinema che rende evidente il passaggio dall'«aura», cioè dal «valore cultuale» al «valore espositivo dell'opera d'arte», come dal «raccoglimento» alla «distrazione» appunto, che la «sottrae […] all'ambito della tradizione»: «colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda […]. Inversamente, la massa distratta [la] fa sprofondare nel proprio grembo».
[36] Tutti e due saggi si leggono in «Oblio», X, 37, primavera 2020.

scegliere», come per Montaigne e Vico, che della critica moderna sono gli emblemi, basta a invalidare l'apporto della retorica, così, se se ne esclude il valore prescrittivo, sempre con l'avallo di Montaigne e Vico, quasi impone il ricorso all'approssimazione e legittima l'immaginazione, rivendicando il carattere conoscitivo di una disciplina che, come la filologia, si avvale di una «strumentazione tutt'altro che asettica e selezionata» e assegna al lettore un ruolo attivo, per non ridursi al paradosso della meccanica esecuzione di disposizioni equivoche.

Anche il filologo romanzo mi è stato soccorrevole, fino agli ultimi tempi. In occasione di uno dei contatti recenti, regolari ma ahimè solo epistolari, mi sfuggì che non ricordavo più una poesia della quale, quando eravamo colleghi, lui aveva fornito una brillante interpretazione, segnalandone la moderna stravaganza.[37] Mi era sembrato infatti che uno dei *Canti* leopardiani più noti, *La vita solitaria*, ne condividesse la rassegna al negativo, come la chiama Blasucci nel suo commento, riconducendo «il modulo anaforico con la negazione (non… né…), nella descrizione di un paesaggio»,[38] ai classici e segnatamente a Ovidio, Sannazzaro e Alamanni. Poco importa che ora io sia in grado di dire come utilizzerò il suggerimento di Dino o ribadisca il proposito di avvalermene. Preferisco ricordare che, anziché cavarsela con un riferimento più o meno generico al suo libro, visto che a suo tempo me lo aveva regalato, mi inviò senz'altro il pdf del capitolo interessato e ormai ripubblicato in una *Nuova edizione*.

Dei suoi meriti di filologo romanzo non sta a me dare conto, anche perché il poco che sarei in grado di dirne non rende onore a quanto mi è sempre parso di aver imparato in proposito da lui, anche solo nella riedizione di *Filologia interpretativa*, dove in più circostanze vengono presi in esame autori e testi della letteratura italiana (da Giacomo da Lentini a Dante, da Foscolo ai contemporanei). Qualcosa di più sulla duttilità delle sue attitudini emerge da un articolo su *Salutz* di Giovanni Giudici, un poeta che è stato molto caro sia a me che a lui, da che almeno, per quelli che una volta si sarebbero chiamati buoni uffici di Alfonso Berardinelli e Franco Brioschi, ci rendemmo conto del valore e della singolarità del poeta.[39]

Del suo articolo, avrei sempre voluto scrivere anche in seguito, non foss'altro per confrontarlo con il mio, e continuo a rinviare le considerazioni che mi ispirò, e mi parvero elettrizzanti, su «una lirica, nel senso forte del termine», capace di essere alta senza mirare all'assoluto e senza mimesi verso il basso, per aver cercato nei trovatori, anzi nelle «fantasie di lettura» corrispondenti, «una varietà e una completezza di gamme espressive a cui la lirica italiana aveva rinunciato sin quasi dalla sua fondazione».[40] Una costante purtroppo i miei rinvii. Solo al suo *Manualetto di*

[37] Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 156-177. La seconda edizione, presso il medesimo editore, è uscita nel 2021.
[38] Giacomo Leopardi, *I canti*, a cura di Luigi Blasucci, vol. I, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2019, p. 388 (nelle note a *La vita solitaria*).
[39] Ora in Di Girolamo, *In alto la poesia!*, in Idem, *Filologia interpretativa*, cit.
[40] Ivi, rispettivamente pp. 544, 545, 548, 545.

*metrica italiana*,[41] sono riuscito a dedicare una recensione:[42] un po' poco per uno che non ha mai smesso di considerare lui e il suo lavoro un riferimento preferenziale. È vero che già quando lo conobbi personalmente e cominciai a essere un suo collega, avevo letto i suoi primi libri e ne avevo appena tenuto conto nel saggio sul quale avrei sperimentato la sua indulgenza, oltre che nei miei lavori successivi. Non ho però mai avuto l'occasione di raccontare il fervore, la ricchezza e l'allegria di una avventura che si è protratta anche oltre il primo e più intenso ventennio del nostro rapporto, durante il quale, mi piace ricordarlo, il nostro motivo conduttore è stata la teoria, tra libri, riviste e convegni, progettati e spesso realizzati. Ne rimane testimonianza nelle pubblicazioni, anche se in due di esse soltanto i nostri nomi sono appaiati, ovviamente insieme con quello di Franco Brioschi. Mentre non vale la pena che io citi quella in cui gli amici condividevano con la loro firma una mia fantasticheria, rimane indimenticabile il *Manuale di letteratura italiana* che Dino curò insieme con Franco Brioschi e al quale ebbi l'onore di collaborare. La più consistente testimonianza di un'attenzione mai venuta meno per la realtà dell'insegnamento. Un'altra responsabilità, come la filologia utile sia a bilanciare le congetture dell'interpretazione, che a completarne la contestualizzazione.

[41] Roma, Carocci, 2021.
[42] «Oblio», XI, n. 41, primavera 2021.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# in circolo

## *La critica viva*

*Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*

a cura di
Luciano Curreri e Pierluigi Pellini

XIII, giugno 2023| ISSN 2039-7917

Anna Dolfi

# Scommettere sulla critica

Come è noto, e non solo per quel che riguarda la poesia della prima metà del Novecento, io credo nella storia e nelle generazioni, ed è su quest'ultimo sema che in questa occasione mi capiterà soprattutto di soffermarmi. Non perché ogni voce individuale non abbia o non acquisti nel tempo un tono suo proprio, inconfondibile da tutti gli altri, ma perché la storia e anche la 'scuola' – a cui qui va data particolare importanza, visto il libro di cui si parla: *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940,* cura di Luciano Curreri e Pierluigi Pellini, Macerata, Quodlibet, 2022 –, lasciano inevitabilmente più di una traccia, per sintonia o opposizione, nei singoli e nel clima di un'epoca. Questa la ragione per la quale mi è piaciuta subito questa *lettura di una generazione*, e a partire dal titolo.
A dispetto di tutte le differenze, per quanto riguarda la critica – nei nomi almeno prescelti da un'altra generazione, quella nata alla fine degli anni Sessanta, a cui appartengono i brillanti ideatori del volume – sin dalla ricostruzione post-bellica un'aria nuova attraversa l'Europa e l'America proponendo ai migliori tra quanti si muovevano nel campo della cultura e della letteratura una varietà di approcci prima di quel momento impensabile. Il rigore ormai raggiunto dagli studi di linguistica (con la messa a frutto della lezione di Saussure e di Jakobson…) e di filologia (basti per l'Italia fare il nome del solo Contini), l'affacciarsi in seguito, tramite la mediazione francese, dello strutturalismo e della semiologia, il lento nascere e diffondersi delle teorie della ricezione (*in primis* Jauss), la possibilità di ibridare e poter scegliere tra Freud e Lacan, l'accorgersi di potersi muovere (ormai liquidate le autarchie nazionali) con curiosità e profitto (dopo la lettura di Curtius e di Auerbach) su un terreno comparatistico, la facoltà infine di poter discutere di politica, di poter interpretare la storia e i rapporti tra struttura e sovrastruttura senza incorrere nei rischi di un tempo, hanno offerto alla generazione nata tra il Venti e il Quaranta (e con una significativa accentuazione nello scorrere degli anni, giacché un ventennio è lungo, e niente succede invano) una varietà di scelte possibili, e la facoltà di teorizzarle, di approfondirle nel quadro di una cultura infine libera e transnazionale.
Certo le categorie di appartenenza (nella maggior parte dei casi il mondo universitario) creano talvolta (con variazioni legate anche alle città di provenienza e alle storie e temperamenti individuali) dei rallentamenti nell'affrancamento (significativo che più mobile e spregiudicato rispetto al canone accademico sia il mondo dell'editoria, delle riviste *engagées*, con rappresentanti di punta, ovviamente presenti nel volume), ma la vitalità, il dialogo possibile tra letteratura e esistenza in

forme più o meno esibite è non solo accettato, ma con il passare degli anni finisce per diventare quasi un requisito ineliminabile. Essenziale per cosa? Non solo per garantire il dialogo cultura/società che si sente sempre più urgente, per far uscire lo scrittore e il critico dalla torre eburnea e incomunicante della sola attenzione allo stile, ma per dare agli intellettuali in senso lato un ruolo, per garantire (e questo libro ne è la prova) una trasmissione verso il futuro. Giacché la vitalità di cui si parla (*La critica viva*) funziona sia *a parte subiecti* (vale insomma per chi l'ha praticata, la critica, con passione e coinvolgimenti spesso trasversali) e *a parte obiecti* (giacché permette che si possa parlarne oggi come di qualcosa che a decenni di distanza continua ad avere un peso e un valore).
In quest'ultima accezione, che ha a che fare con il 'persistere', mi pare sia da intendere il titolo del libro, visto che a parlare di un mondo che, date alla mano, a dispetto della vitalità del pensiero e dei risultati scientifici raggiunti, è già, quanto a vita reale, scomparso o sta lentamente scomparendo (appena il 20% degli antologizzati è ancora in vita), è una generazione diversa, fatta talvolta da più giovani compagni di strada, talaltra da allievi (diretti o indiretti), che fanno trasparire una durata che si nutre non solo di lascito intellettuale, ma perfino di memoria di presenza fisica, e, ove si pensi al significato originario, etimologico del termine, di affetto. Giacché c'è posto ogni tanto perfino per il rimorso, il rimpianto, e per le sottolineature elative, o diversamente per un filo di insofferenza che nasce inevitabilmente dalla frequentazione e dal confronto anche solo intellettuale. I 52 autori dei profili mostrano dunque non solo di conoscere bene la bibliografia completa della voce a loro attribuita (compito non facile, vista la ricchezza e complessità dei titoli da delineare in un numero assai contenuto di battute), ma di avere individuato nei confronti di quella il punto sul quale fondare un possibile legame soggettivo. Qualcosa anche da elevare a cifra di un metodo e da additare *ad exemplum* per giustificare appunto che si possa parlare di *critica viva*, ovvero di critica ancora presente, produttiva di risultati, meritevole che su quella si continui a studiare facendone oggetto di dibattito.
Inutile dire che ogni lettore del libro esperto nel settore, nel tentativo di creare una propria pseudo-genealogia, potrebbe divertirsi a indicare qualche eccedenza nelle scelte o a segnalare alcune mancanze, ma si tratterebbe di un gioco fin troppo facile che mostrerebbe in sostanza di aver frainteso lo spirito del libro, che è quello – mi pare – di tracciare un canone, certo condiviso dai 2+50 che scrivono, ma anche oggettivamente condivisibile; un canone che, salvo qualche scostamento, può essere agilmente riconosciuto e accettato da ognuno di noi, visto che tutte le voci prescelte hanno avuto un ruolo e sono state almeno in parte essenziali nel fare di noi quello che siamo, e possono essere – magari proprio grazie alle suggestioni e segnalazioni di lettura che questo lavoro ricorda – ancora utili nell'indicare quello che forse abbiamo scordato, e quello che, grazie all'ausilio di altre letture o lezioni, avremmo potuto e che potremmo persino essere.

Proprio nella scelta dei 52 nomi che poi si raddoppiano in 104 sta il ruolo dei due curatori, decisivo, nonostante il tentativo di non farsi vedere (ridottissima è l'avvertenza finale e loro stessi non firmano che una sola voce a testa). Conoscendoli però si può intuire che, venendo da scuole diverse, si sono mossi in fruttuosa collaborazione cercando valori anche in campi non necessariamente a loro vicini, mostrando competenza (tutte le scelte, come già si accennava, sono giustificabili) e equilibrio (anche nella distribuzione di quella che con il termine di *par condicio*, in uso nel giornalismo e nella politica, si potrebbe chiamare una elementare regola di correttezza), mostrando una sicura capacità di storicizzare evitando, in positivo o negativo, prese di posizione partigiane. Mostrando anche, proprio nello scegliere la vitalità contro la museificazione, la fiducia/speranza per un ruolo possibile della letteratura nella società odierna che di eticità ha abbondantemente bisogno, e per la funzione veramente educativa che la scuola e l'università hanno svolto in passato e che – superato qualche opacamento – potrebbero e dovrebbero avere *a fortiori* negli anni a venire. Un libro come questo è un omaggio non solo a 52 studiosi e alle biblioteche e alle università dove hanno passato la vita, ma al mondo degli studi e della ricerca e al suo significato, al fatto che niente avviene per caso e che quello che siamo oggi, anche come intellettuali e critici, si spiega tracciando delle storie, rinviando a delle fonti, riconoscendo debiti, individuando tracciati. Facendo insomma, giacché del mondo della critica si parla, una storia della critica viva citando critici che, per alcuni almeno, e in un certo senso per tutti, sono stati maestri. Insomma, memori dell'insegnamento *ad deterrendum* di Valéry ricordato da Benjamin («L'uomo odierno non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare») la scelta è stata quella di non seguire le estetiche – ahimè di moda – della dimenticanza della storicizzazione, della semplificazione critica, dello spontaneismo, dell'improvvisazione, della decostruzione. Memori forse, ove si sostituisca il termine *critica* a *epica* («Ogni analisi di una determinata forma *epica* deve occuparsi del rapporto in cui essa si trova con la storiografia»), dell'insegnamento benjaminiano (da *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*) che voleva il lettore alla ricerca di scrittori/uomini che gli consentissero di leggere «il senso della vita».
L'aver affidato il lavoro a 52 collaboratori (e non deve essere stato semplice sceglierli, provenienti da molteplici paesi e da diverse formazioni e università, con un qualche privilegio per la vicinanza ai temi e agli studiosi trattati) garantisce, nella complessiva uniformità del volume, delle variazioni di tonalità che ne rendono gradevole e possibile una lettura anche per esteso. Così pure molto felice l'idea di far precedere ogni scheda dalla scelta di un breve passo dell'autore che serve non solo per dare l'avvio, ma qualche volta (nei casi più felici) per indicare, quasi fosse un preludio, una *mise en abyme* di un metodo e di una *démarche* critica. La scelta del passo, per altro, molto dice dell'estensore della voce, visto che con molta probabilità, diversamente dai giudizi puntuali e complessivi quasi sempre condivisibili, proprio su questo punto ogni lettore informato può misurare la diversità del proprio angolo

visuale, e a partire da quella, sia pur per raggiungere un risultato finale sostanzialmente analogo, il privilegio personalissimo del diverso cammino che avrebbe potuto compiere.
Ma cominciamo ad aprire il libro, e a percorrerlo, sia pure velocemente. Già dall'indice appare chiaro come i primi nomi antologizzati rappresentino ancora una critica che può essere più facilmente riassumibile in una formula. Poi, anche grazie a quella lezione, le strade si fanno più complesse e variegate. Non è un caso che la quasi statuaria importanza delle prime personalità sia legata a precocissime e fondanti esperienze europee e pluridisciplinari, a precoci intuizioni. Si pensi alla necessità per Cases «di affrontare il problema dell'estetica nel suo rapporto con la totalità del reale» grazie a un approccio filosofico e sociologico marxista di matrice lukácsiana mai poi abbandonato [Guido Mattia Gallerani]; alla fusione di competenze diverse («il linguista, il filologo e lo storico») che permette a Folena, mai dimentico della semantica storica spitzeriana, di creare nessi inscindibili tra lingua, società e letteratura [Luca D'Onghia]; alla possibilità per Avalle di essere contemporaneamente grande contemporaneista e medievista, filologo, semiologo e storico delle culture, avviando, grazie anche all'applicazione dell'informatica alle scienze umane, opere monumentali come *Le concordanze della lingua italiana delle origini*, indicando una strada nuova e originale per lo strutturalismo e la semiologia italiane [Nicola Morato].
Appare chiaramente come sia comune a tutti loro, come lo sarà a quelli che seguiranno, la lontananza dal crocianesimo che ancora persisteva nella precedente generazione, la distanza da uno storicismo di marca ottocentesca/erudita che pur aveva avuto i suoi meriti, il netto distacco da una critica impressionistica ed estetica che era durata troppo a lungo, per avventurarsi infine su nuovi cammini. Anche grazie a una formazione marcatamente europea o all'aver lavorato in gran parte all'estero: il caso di Baratto, con la sua didattica e la critica debitrici del magistero di Luigi Russo, ma segnate da un marxismo che gli consentiva di legare il teatro alle strutture della società, al rapporto tra produttori e consumatori [Giacomo Morbiato]; di Delia Frigessi, che anche nel lavoro editoriale, sulla base di esperienze concrete, avrebbe mantenuto viva l'attenzione per «frontiera, divisione, alterità, devianza» [Lucia Rodler]; di Franco Fido e al suo «sguardo di fine comparatista» dalla «straordinaria conoscenza di tradizioni letterarie diverse dalla nostra» impegnato a spiegare, con la «lunga pratica di docente all'estero» e nel sospetto di ogni metodo totalizzante, i testi del «tanto amato Settecento» [Valeria Tavazzi]; di Franco Ferrucci, «il più americano dei nostri critici, nel suo mescolare riflessione e autobiografismo nella sua curiosità onnivora e non convenzionale» nello studio del Dante eroico e ironico, di Leopardi, di Machiavelli [Filippo La Porta]; di Celati, che nutrito della lezione dei grandi teorici, filosofi e scrittori europei e americani, ha praticato la traduzione e indagato il «dimenticato e il rimosso della Storia» [Matteo Martelli]; di Edoardo Saccone, con il suo *Commento a Zeno* e gli studi «fortemente innovativi» sul romanzo del Novecento nutriti «dei fermenti della critica europea e

americana metabolizzata nel crogiuolo della Johns Hopkins di Baltimora» [Matteo Palumbo]; di Teresa de Lauretis, con il suo contributo fondante, sulla scia di Foucault, ai *gender studies* e alla connessa operazione decostruttiva, alla *queer theory* con l'attenzione al desiderio «come tema narrativo e principio movente del racconto», nonché come «pulsione primaria» [Elena Porciani]; di Paolo Valesio [Martina Della Casa]).
Più eccentrici, rispetto a tutti quelli elencati, risultano Domenico De Robertis, con il suo lavoro sulla tradizione (e storia della stratificazione, della collaborazione) e le indagini sulla dinamicità dei testi (sulla scia del padre Giuseppe e dei suggerimenti di Contini), nella lunga fedeltà (nel solco di Barbi e Pasquali) verso autori come Dante, Leopardi, Ungaretti, Campana; o Dante Isella, che ha dato un contributo fondamentale alla filologia d'autore col portare avanti con operosità 'lombarda' (grazie anche alla lezione continiana e al soggiorno in Svizzera), edizioni e commenti (Dossi, Porta, Manzoni, Gadda, Fenoglio, Montale, Sereni). Non può sfuggire naturalmente al lettore attento che proprio su questi due ultimi nomi, pur negli espliciti riconoscimenti, caso quasi unico nel volume, si avanzino possibili benché garbatissime riserve: a Domenico De Robertis che, nel quadro di «scelt*e* anticonformist*e*, ancora oggi discuss*e*» sia pure perseguite con profonda convinzione, ha usato una scrittura «difficile», che presuppone la conoscenza degli antefatti, così che i suoi libri sono leggibili quasi solo dagli specialisti [Maria Rita Traina]; e a Dante Isella, perché «non sempre […] i valori letterari si lasciano inquadrare con gli strumenti, i parametri, gli obiettivi della filologia d'autore» [Niccolò Scaffai].
Ben diversa invece l'adesione alla «critica di cooperazione» di Adelia Noferi, originale studiosa di temi, applicatrice di una personalissima «psico-semio-critica» su autori del passato e del presente, cultrice con il suo Petrarca del genere prediletto del commento [Oleksandra Rekut-Liberatore], o alla diversissima osmosi tra letteratura e storia, perfino sociologia, praticata da Sergio Romagnoli (non a caso nato germanista, come Cases), storico della cultura, studioso di editoria, di riviste e circolazione libraria, di illuminismo settentrionale, di Beccaria, Goldoni, Parini, Manzoni, Nievo, Pratolini, Landolfi, perfino precoce anticipatore dei *Visual Studies* [Diego Salvadori]. Studi visuali in qualche modo praticati anche dal non a lui omologabile padre Giovanni Pozzi, filologo, comparatista, «storico letterario eminentemente formalista», «inquieto osservatore delle ideologie molteplici che soggiacciono alle forme», «figura per certi versi affine» a quella di Mario Praz, che si guadagna lodi incondizionate per gli studi su Marino, sulla lirica contemporanea, per la conoscenza delle arti figurative, sì che nelle sue pagine si può rilevare la «velata natura di *critica viva*» [Francesco de Cristofaro]. Così pure ampie lodi sono tributate a uno studioso appartato e importante come Sebastiano Timpanaro, capace di unire materialismo e filologia in un «connubio di *pietas* e materialismo, epicureismo e leopardismo», sempre alla ricerca, con «vis polemica», in una prosa «affilata», tra psicanalisi e critica testuale, degli errori e delle alterazioni dei testi [Davide Dalmas]. Né mancano dispiegati riconoscimenti per Luigi Blasucci, non a caso maestro diretto o indiretto di

tanti dei collaboratori al volume, di cui si ricordano, al di là dei modelli (Spitzer, Contini, Fubini), le indagini sulle strutture e gli studi su Dante, Ariosto, Leopardi, Montale, le analisi 'splendide', le «parafras*i* impeccabil*i*», il «coinvolgimento etico», «la sicurezza dei giudizi, espliciti e impliciti», l'«elegante *understatement*», la «semplicità e chiarezza» della sintesi critica e storiografica, fino a condividerne fino in fondo a distanza di tempo le scelte, forse per compensare qualche dubbio giovanile («Perciò sbagliavamo di grosso, noi studenti dei suoi seminari in Normale, a inizio anni Novanta») [Pierluigi Pellini], a riprova di come il tempo permetta a volte di capire con la lontananza la forza e il senso di una lezione e di come la prossimità rivendicata *in extremis* possa giustificare e dare anzi umanità all'uso dei superlativi. Analogo plauso è assegnato a Ezio Raimondi, «studioso finissimo» attento alla retorica, alla teoria letteraria e alla storia della critica, bachtiniano *ante litteram*, per la capacità di attraversare l'intera letteratura italiana e (su magistero di Longhi) le arti visive con la «perspicuità dello stile» e la «cesellatura perfetta» di una «proposta didattica» di cui si ricorda il fascino [Giulio Iacoli]. Quanto a Camporesi, ad essere convocati nella scheda a lui dedicata sono addirittura in due (il «filologo, storico della lingua, esegeta e commentatore», e l'antropologo), ambedue autori di titoli «memorabili», visto che all'unico nome che li riunisce si attribuisce la «formidabile qualità retorico-stilistica» della scrittura e la «verve affabulatoria» (sì che il risultato risulta *sofisticato*, *sontuoso*, *magistrale*), che ne fanno «uno dei più raffinati prosatori italiani del secondo Novecento, un narratore tanto fastoso e visionario da riuscire» in un fantastico di tipo felliniano che ancora «ci insegna» [Riccardo Donati]. Per Lea Ritter Santini, *femme savante* in un mondo universitario ancora patriarcale, circondata da una suggestiva *alea* benjaminaina (da cui il suo stesso nome: Lea), basterà evocare, oltre agli studi e all'insegnamento su prestigiose cattedre europee, «la duttile e inventiva lingua» lodata da Zanzotto, o le ricerche su modello warburghiano, in condivisione con Blumenberg, tra tradizione retorica e iconografia [Marco Maggi]. Quanto a Cesare Segre, «talento precocissimo», oltre allo sviluppo degli stimoli di Santorre Debenedetti e di Terracini, dei formalisti russi e della scuola di Praga, a caratterizzarlo saranno «la vorace curiosità», «l'eccezionale varietà, nel tempo, di proposte metodologiche e di autori abbracciati» che ne hanno fatto un imprescindibile punto di riferimento per gli studi di semiotica e di narratologia, nonché un attento custode della «dimensione etica della letteratura» (da qui il suo finale «scoramento per le sorti degli studi letterari» e il richiamo contro la «degenerazione delle premesse strutturalistico-semiologiche») [Nicola Turi]. Su posizioni di «scetticismo per le derive soggettivistiche del decostruzionismo e per la destoricizzazione della tradizione operata dalle poetiche del postmoderno» si troverà anche Guido Guglielmi, che aveva pensato alla critica come a «un genere letterario che si muove tra letteratura e filosofia» e che nei suoi scritti ha cercato di mettere «a frutto la temporalità a partire dalla nostra storicità di lettori» [Beatrice Laghezza]. Sulla dimensione storico-filologica (a partire dalla scuola di Folena) e sull'importanza di una svolta stilistica dalla forte tensione storicizzante impressa agli

studi da Pier Vincenzo Mengaldo si sofferma Alberto Comparini, evidenziando la vastità di un arco di scritti che da Dante arriva all'estremo contemporaneo e l'importanza delle cinque serie della *Tradizione del Novecento* ove «lingua, stile e linguaggio diventano i mezzi attraverso i quali è possibile eseguire una vera e propria immersione fenomenologica nel tessuto del testo e cogliere quei segnali culturali del mondo di cui ogni opera di finzione è espressione diretta». Di Gian Luigi Beccaria, allievo invece di Terracini e di Getto, nutritosi delle letture di Auerbach, Contini e della stilistica spitzeriana, si rammenta che si era distinto giovanissimo come strutturalista *ante litteram*, per rivelarsi poi sempre attento alle forme del grande stile con un procedere «abbastanza flessibile per spaziare in pressoché tutti i generi letterari (compresa la canzone pop contemporanea), ma abbastanza responsabile per farlo tenendo presenti le gerarchie», nella diffidenza verso ogni manifestazione di pensiero debole o di neoermeneutica, verso ogni avanguardia o irrazionalismo [Marco Villa]. Per Bárberi Squarotti sarà Valter Boggione, attento anche al critico militante e al direttore del «progetto monumentale e unico» del *Grande dizionario della lingua italiana*, a parlare di «pagine magistrali e rivoluzionarie» (Dante, Manzoni, la «celeberrima e fondamentale lettura di Pascoli»), e dell'«eccezionale disponibilità verso ogni forma di esperienza letteraria, con un'escursione che copre l'intero arco sia cronologico, sia dei generi, sia del rilievo storico degli autori affrontati», sottolineando nei suoi studi l'interesse per il «sentimento tragico e anarchico della vita». Di Vittorio Spinazzola Gianni Turchetta ricorda invece la «complessità irriducibile» che l'ha portato a occuparsi, oltre che del grande romanzo moderno, anche di fumetti e di para-letteratura tramite l'«uso sistematico» di una stilistica e narratologia sempre attente «ai contesti storico-sociali» (arricchite, su influenza della jaussiana estetica della ricezione, da una spiccata attenzione per il pubblico). Né stupisce che, dall'interno diretto della scuola milanese (come per Bárberi e Beccaria di quella torinese) se ne sottolinei il ruolo di riferimento, rappresentato, per oltre sessant'anni, «per molti critici, studenti, addetti all'editoria e al lavoro culturale in genere», anche per il «modo fortemente etico e *lato sensu* politico», sempre aperto però «alla seduzione irriducibile del piacere della lettura, senza il quale la letteratura non potrebbe vivere».
Anche di Asor Rosa viene sottolineato l'interesse per la dimensione europea del romanzo, assieme all'importanza dell'esperienza operaista, la novità rappresentata dal giovanile libro su Mann o dall'ultimo recente su Conrad, soprattutto da un'opera come *Scrittori e popolo* a cui è indissolubilmente legato il suo nome [Emanuela Piga Bruni]. Della Doglio si ricordano gli studi sull'Umanesimo e il Barocco, ma in particolare le indagini sulle scritture epistolari [Pasquale Guaragnella]; di Madrignani l'impegno a «edificare una storia letteraria che sia anche eminentemente storia della civiltà letteraria» che riscrive «la tradizione dei vincitori attraverso gli sconfitti» riscoprendo «la grandezza dei minori» e studiando gli scrittori «che costituiscono il sale della terra», lasciando così, come «grande» eredità, «una riflessione sulla dimensione sociale della critica e sul suo carattere dialogico» [Ilaria Muoio]; di

Marco Cerruti «l'intelligenza critica erudita votata al Settecento e al Sette-Ottocento in particolare», l'attenzione allo stile, nella ricerca e lo studio di autori sensibili al tema a lui caro dell'utopia a cui ha dedicato «una delle più dense e aperte raccolte di saggi» [Luciano Curreri].
Tra gli *outsider*, o *semi-outsider*, se così si può dire, incondizionate lodi sono rese a Cesare Garboli, un critico dalla «raffinata cultura letteraria», con un «talento narrativo purissimo», dallo «stile morbido, denso, avvolgente, lontanissimo da quello asettico e ortopedico cui ci ha abituati l'accademia», che prendendo per modello scrittori o attori (sì che suo «alter ego intellettuale» è «un uomo di teatro come Molière»), su modello proustiano, è stato disposto «a mettere la propria vita e le proprie emozioni più elementari al servizio della filologia e di una (inappuntabile e persuasiva) analisi del testo» [Gianluigi Simonetti]. E plauso esplicito è assegnato a Pietro Citati, editore e direttore della biblioteca della Fondazione Valla, che, dopo un *imprinting* «di marca continiana e spitzeriana», avvicinatosi a letture e categorie orientali, era divenuto «avventuriero del possibile e dell'impossibile, un esploratore di mondi reali e ipotetici, un artigiano d'immagini nitide e sfuggenti, un intarsiatore di parole proprie e altrui, un creatore di arazzi testuali lucenti e cangianti, pullulanti di figure, tropi, personaggi, fantasmi tessuti con la matassa d'una mente erratica e porosa, col filo di un'anima perennemente in fuga», che ci ha dato libri scritti «con un linguaggio insieme chiaro e ricco di segreti, leggero e profondo, scorrevole, musicale, naturale e innervato dallo spirito della precisione, del rigore, del dettaglio rivelatore» [Paolo Lagazzi]. Lodi esplicite anche per un universitario che non ha mai lasciato la dimensione militante come Luigi Baldacci, che si era definito 'critico' piuttosto che 'saggista', «grande innovatore che con i suoi scritti passa a contropelo la storia della letteratura e della critica, senza trascurare i contatti con la musica», attento, oltre che alla letteratura, alla storia dell'arte mentre conduce una «riflessione complessiva sulla modernità» [Lorenzo Tommasini]. Notevole l'adesione anche per Edoardo Sanguineti, critico, scrittore dal «profilo autoriale polimorfo» e fortemente ideologizzato, autore di importanti riflessioni sul realismo e sulla valutazione della letteratura (reazionaria ove non sia giustificata dalla cronologia: i casi di Dante e Leopardi), che ha indagato la poesia del Novecento per *via negationis* offrendo con la sua antologia della *Poesia del Novecento* «uno dei suoi migliori e più espliciti lasciti di poetica militante» [Gilda Policastro].
A quest'ultimo gruppo, pur se per certi versi alternativo per la notevole, soggettiva «propensione melanconica» che fa dei suoi studi una sorta di rispecchiamento della natura individuale, si avvicina Elio Gioanola, studioso «volutamente atipico», che «è riuscito a crearsi un sistema di marca fortemente anti-storicista e anti-idealista» occupandosi prevalentemente di autori (*in primis* Leopardi) con la malattia dell'infinito e dell'altrove [Giuseppe Traina]. Uno spazio particolare è riservato a Claudio Magris: in lui, «intellettuale cosmopolita», «colto, mitografo, europeo, fortemente radicato nella tradizione triestina», «il critico e il narratore sono inseparabili», benché significativamente assegnati l'uno alla scrittura diurna, l'altro

alla notturna. Alla prima è legata anche la «militanza intellettuale» che si combina – come ha notato Mengaldo – alla «strabiliante cultura del saggista», all'«uso strategico della citazione, dei parallelismi e delle analogie», al «montaggio quasi cinematografico della materia» e il «modo di trattare gli autori come personaggi», alla «coincidenza di narrazione e giudizio», all'«affascinante miscela di saggio e racconto», all'«importanza di un autobiografismo critico che arricchisce di *pathos* la trattazione sempre rigorosa e filologicamente puntuale […] sui temi legati alla fenomenologia della scissione dell'uomo moderno, sempre in una direzione antinichilistica e antidecadente» [Ernestina Pellegrini].
Di Grazia Cherchi si sottolinea lo spirito di parte, le prese di posizione controcorrente, il gusto per le battaglie culturali e la rivalutazione delle opere dimenticate, la tendenza alla digressione [Giuseppe Carrara]; di Antonio Faeti la generosità, «la scrittura dalla 'critica parlata'», i corsi di letteratura per l'infanzia, l'adozione di una «modalità laterale per guardare e interrogare il mondo», grazie anche all'adozione di un paradigma indiziario e all'esortazione a «non abdicare mai dal dovere di interpretare il tempo in cui si vive» [Giordana Piccinini e Emilio Varrà].
Di un comparatista attento agli spazi dell'anima come Lionello Sozzi, «accanito indagatore di testi», esempio di trasversalità tematica, che ha scavato «in profondità il mondo delle illusioni nella cultura occidentale attraverso la letteratura, il mito, la poesia, la filosofia», parla una studiosa che ne aveva seguito giovanissima il lavoro all'inizio degli anni Novanta [Gabriella Bosco]. Accanto a lui si trova, ma solo per banale successione cronologica, un diversissimo Fausto Curi, creatore e fiancheggiatore dell'avanguardia, che ha inteso la storia della letteratura come «critica della società» e ha costantemente richiamato alla necessità di passare dall'ambito estetico a quello ideologico: di lui Federico Fastelli ammira la coerenza pur rilevando la rigidezza «di una modernità letteraria tagliata in maniera intransigente e lucida, decisamente parziale e proprio per questa sua parzialità assai utile, oggi, a un bilancio complessivo delle poetiche del secolo scorso».
Facile prevedere l'importanza attribuita a Umberto Eco, «studioso onnivoro e scrittore poliedrico dalle vastissime competenze, o meglio, dalla vastissima 'enciclopedia'», che ha attraversato «la filosofia, la teoria della comunicazione, la storia della cultura, l'estetica, la critica letteraria, la sociologia della cultura di massa, la traduzione» proponendo «un nuovo modello del sapere, fondato sui princìpi dell'interdisciplinarietà come metodo euristico e della sintesi e rielaborazione di materiali, teorie, approcci preesistenti», che si è opposto ai «sostenitori del 'post-modernismo filosofico' e del pensiero debole» difendendo la «fiducia nel fatto che una realtà esista», mostrando così anche su questo piano «il valore e l'importanza» del suo magistero [Simona Micali]. Parimenti fondante appare la lezione di Romano Luperini e dei suoi studi, legati alla proposta di un fondamentale scontro tra simbolo e allegoria che l'intellettuale ha il compito di rilevare facendo «emergere il valore oggettivamente politico» connaturato all'opera e al ruolo di quest'ultima per la

comprensione di un moderno (di cui l'allegoria è la «forma artistica») che vive nella coscienza che «l'arte è al contempo alienazione e rivelazione di tale alienazione» [Mimmo Cangiano].
Anche il mondo della scuola (e delle antologie a quella dedicate) è ricordato con forza, assieme a chi vi si è speso in modo nuovo e originale: si parla dunque della «volontà illuministica», della «scrittura limpida» di Lidia De Federicis [Thea Rimini], e dell'impegno sempre curioso ed eclettico di Remo Ceserani, non solo «instancabile» «mediatore culturale», straordinario riattivatore, con scienze altre, dei codici della letteratura, ma autore in spazi internazionali di libri di taglio comparatistico di altissima divulgazione, esemplari per metodo, stile e sintesi, sì da configurare una «'funzione Ceserani' della scrittura critica» che si alimenta e rivela la «traccia di un 'parametro etico' 'indispensabile' consegnato a lettrici e lettori, affinché funzioni da 'eredità'» per un futuro pensato, anche per la sua profonda umanità, con ottimismo «anche oltre la propria fine» [Daniela Brogi]. Della lezione di Mazzacurati (che si era scelto come maestro adottivo Battaglia), del suo «sostanziale impegno di critico militante», dei suoi percorsi avvolgenti «fondat*i* sull'umoralità» e sugli andirivieni tra contesti e sfondi che erano anche «il movimento» di una lezione che, spaziando dal Rinascimento alla modernità, con la *spirale Sterne* mirava a costituire «la mise en abyme» di un metodo critico, prevedendo «studenti in preda a giramento di testa», Stefano Jossa sottolinea l'«esercizio del pensiero analitico alla ricerca di una sintesi impossibile», «l'ambizione a non concludere perché si potesse continuare anche dopo di lui».
Bart Van den Bossche dà rilievo al lavoro del testo sul testo fatto da Stefano Agosti e alla «tesi portante, insieme storico-culturale e semiotico-linguistica, che innerva» il suo intero progetto critico, i lavori sul simbolismo e «la linea Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé», anche se non si esime dal segnalare che qualcuno può trovare la sua «impostazione datata o addirittura […] astratta, intellettualistica, persino leggermente cervellotica» nonostante il rilievo di «un'interrogazione critica sui rapporti tra linguaggio e significazione, ordine simbolico e 'Reale'». Quanto a Serpieri, uno dei massimi interpreti di Shakespeare («insuperata» la sua lettura del *Macbeth*), Donne, Eliot, Conrad, il suo costante richiamo alla «centralità del testo» ha coinciso con la riflessione sulla teoria della parola teatrale, con la capacità di mitigare con il «consueto equilibrio» il rigore del metodo con la storicità del dato linguistico esperito nella pratica di eccezionali traduzioni drammatiche [Lucia Claudia Fiorella]. Di Francesco Orlando si accentua invece la «rappresentazione adeguatamente complessa della letteratura (e della realtà)», l'insistenza sulla testualità e la storicità della letteratura, la lotta alle semplificazioni, la convinzione che la critica possieda una forza conoscitiva irrinunciabile e l'importanza di una ricerca che, sulla scia di Auerbach, Curtius, Praz, si è rivolta con «acuminata precisione» al teatro musicale, al patrimonio operistico, alla letteratura francese e italiana nei distinti cicli del suo lavoro (quello freudiano, quello tematologico) [Stefano Lazzarin]. Di Rosanna Bettarini, «lettrice mirabile», è messa in rilievo la «padronanza eccezionale dei mezzi

della stilistica», l'esperienza del commento, la «capacità, ineguagliata, di orientarsi tra gli intrichi e le oscillazioni di quei 'movimenti interiori spesso indecifrabili'» del testo, il recupero sapiente delle fonti bibliche e patristiche in un commento al *Canzoniere* ove i testi sono preceduti da 'strisce di erudizione' ove, nel «superamento del confine tra cappello e saggio», il dialogo è sempre tenuto tra la singola lirica e tutto l'insieme [Federica Pich].

Del *Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale,* «da quarant'anni punto fermo e imprescindibile della critica montaliana», dell'«attenzione critica ai modelli stranieri», della «parificazione» e di un metodo basato sull'uso congiunto di fonti poetiche, prosastiche, critiche e musicali, del ruolo giocato dalla grecità in Leopardi mette l'accento Ida Campeggiani soffermandosi sullo stile «conversevole e affascinante», sulla «scrittura saggistica raffinata e dinamica, attirata dai problemi generali più che dall'esigenza di spiegare il singolo testo» di Gilberto Lonardi, un critico dalle «scoperte continue, inattese, e talvolta imprescindibili», di cui sono preziosi perfino i dubbi avanzati a lezione, in cui la «dedizione personale ai propri oggetti di studio» si fonde con «la profondità dell'interpretazione, e un'eleganza nella lettura dei problemi e dei testi per la quale è arduo trovare eguali nel panorama critico di oggi». Alle emozioni dell'avventura dell'interpretazione, contro «l'ipertrofia soffocante» contemporanea, è legato invece il ricordo di Mario Lavagetto, un *liseur de romans* della grande narrativa borghese (dal *Decameron* alla *Recherche*) che ha accettato «tutti i rischi» ma anche «tutte le emozioni dell'*aventura*» cercando, nelle zone opache del testo, nei piccoli indizi, e nei modi di una «critica apofatica», di proteggere le opere dalla stessa interpretazione. Rifuggendo però dall'improvvisazione, le sue qualità consistono nell'«inesauribile curiosità di un prodigioso lettore e rilettore di testi, l'inventività di un metodo che non smette di rinnovarsi, il piacere che si sprigiona da inchieste testuali pazienti, avventurose, imprevedibili, capaci di rendere tangibile la multiforme presenza di un testo e insieme di riattivarne le potenzialità sopite» [Matteo Residori].

Insomma, alla luce di questo bilancio per lo più appassionato che la generazione più giovane ha fatto in questo volume dei 'padri' (ed è novità non da poco di contro alla freddezza asettica o alle polemiche ideologiche cui ci avevano abituato gli ultimi decenni), si ha la complessiva impressione di una grande 'scuola' che, grazie anche a personalità d'eccezione (non sottovaluterei in molti dei casi additati anche questa componente niente affatto trascurabile che fa spesso difetto agli imitatori od epigoni), ha portato la critica italiana degli anni Venti-Quaranta a recepire e sviluppare quanto di più nuovo e originale si era fatto e si stava dibattendo all'estero e a proporre percorsi innovativi che ancora oggi appaiono esemplari. Una bella risposta alla morte della critica teorizzata (fin troppo a lungo) in Italia e all'estero perfino da alcuni cui pure si dovevano libri decisamente importanti (per tenermi su un terreno neutro mi limito a citare il George Steiner di *Vere presenze* o l'Antoine Compagnon di *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* del 1998, che seguiva di poco più di un ventennio un'opera di riferimento come *La Seconde main ou le travail de la*

*citation*), in un momento in cui è forse necessario affermare il senso degli studi letterari, l'importanza dei grandi autori (salvandoli dal revisionismo astorico del *politically correct* che si sta divulgando in particolare oltre oceano) e il contributo che la cosiddetta «letteratura secondaria», cioè la buona critica – nutrita di competenza tecnica, di capacità di contestualizzazione storica, di sapere bibliografico correttamente citato, di rigore e originalità, di intelligenza e scrittura, di capacità di confronto e autocritica, e in caso di necessità perfino di silenzio, ovvero della capacità di tacere se non c'è niente di veramente nuovo da dire –, può dare alla comprensione dei libri, *ergo* del mondo che li ha originati perché possa dialogare col nostro.

Per finire, chissà che una delle forme della vitalità di questo libro non venga anche dal confronto che ogni lettore può fare con metodi diversi e con chi ce li illustra, per la possibilità che viene offerta di rivedere e correggere l'una proposta critica con l'altra in un processo storico che arriva fino a noi quali ultimi fruitori. «I vivi e i morti» insomma, come suona l'*incipit* del pezzo di Luigi Baldacci scelto per illustrare il suo modo di essere *critica viva* (ed è significativo che si tratti dell'introduzione ai *Critici italiani del Novecento*), giacché per i morti (o per chi ha ormai chiuso un percorso) si possono, come lui ricorda, azzardare bilanci, decantare le prospettive, mentre per i vivi si possono solo «scattare delle istantanee sul lavoro in corso».

Senza dimenticare però che il critico, come il poeta, dovrebbe essere mosso dalla necessità: quella che evocava Lavagetto nel 2005 nel suo *Eutanasia della critica* quando lamentava, «nonostante l'intelligenza, la vivacità, lo strumentario ricco e articolato» di tanti, la mancanza dell'«ossessione del critico, il suo tornare e ritornare caparbiamente sugli stessi punti, ponendosi le stesse domande e cercando di aggredirle da posizioni diverse»; quella cui alludeva Baldacci nel 1969 quando, accostando il critico al poeta, sottolineava che, «quanto al critico», – e personalmente potrei inserire nella successione dei verbi il *dovere* – «tutto lo spinge a parlare di quel libro e quel libro lo spinge a parlare di tutto: quel che c'è e quel che non c'è in quel libro».

XII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Pietro Cataldi

# Il metodo di Auerbach per tenere in vita la critica

I più giovani, o forse ormai i meno vecchi, fra quanti si occupano oggi in Italia di letteratura, hanno iniziato a farlo all'insegna della crisi della critica: uno stato d'animo, oltre che una condizione, e ovviamente una parola d'ordine. Se non hanno deciso di stare attaccati ai piccoli privilegi di un mestiere sempre meno socialmente prestigioso, sanno dunque che, qualunque cosa facciano o scrivano, stanno implicitamente prendendo posizione su questo tema: per aggravare il quadro, talvolta, ma anche, in altri casi, per dare un contributo a uscire dalla crisi, o a farne uno stato di possibilità. I 52 studiosi (e studiose) coinvolti in questa ricognizione (*La critica viva. Lettura collettiva di una generazione (1920-1940)*, a cura di Luciano Curreri e Pierluigi Pellini, Macerata, Quodlibet, 2022) sembrano saperlo, e hanno agito non nella prospettiva di rimpiangere l'età d'oro della critica, quella che precede cioè la sua crisi attuale, ma come se avessimo ancora la possibilità di essere all'altezza di quell'eredità, innanzitutto mostrandoci in grado di riceverla e riconoscerla. Il titolo di questa rassegna non mi sembra dunque un'evocazione nostalgica dei bei tempi in cui la critica è stata appunto *viva* ma un modo di rivendicarne la vita al presente, anche all'insegna di una prospettiva che vede nell'attività critica, cioè nel rapporto dinamico con i testi della letteratura, non solo una diacronia che brucia le esperienze e gli obiettivi, ma una compresenza di tempi storici e di sguardi in cui il presente possa continuare a essere abitato, e animato, da ciò che è successo ieri, e magari l'altroieri. Collaboratori e collaboratrici hanno dunque a mio parere raccolto in modo convincente il mandato dei promotori e responsabili dell'iniziativa, Pierluigi Pellini e Luciano Curreri: due studiosi diversi per storia e formazione, che tuttavia hanno in comune un modo non conformista di abitare lo spazio dell'accademia e della ricerca. Ragionare nella consapevolezza della crisi della critica, e della durata di questa condizione, non significa assumere una posizione di rimpianto. Quel che abbiamo perduto nelle provincie in cui la critica esercita le sue funzioni lo abbiamo infatti perduto innanzitutto su altre e più ampie regioni, a partire dalla fiducia nelle possibilità di impegno politico e di trasformazione. Ci sono stati periodi storici nei quali chi si occupava di letteratura poteva far sentire all'interno di questa attività la speranza e la possibilità del cambiamento sociale; poteva, anzi, agire quella speranza come se l'attività critica fosse una *figura* di quella politica e civile. Se oggi non è così dipende innanzitutto dal regredire di quella speranza sul terreno generale della società. Ma certo ragionare di critici e critiche attivi nei decenni d'oro della critica, il trentennio fra il 1950 e il 1980, significa anche inevitabilmente misurarsi con

quell'orizzonte di senso, con quelle modalità di praticare il lavoro intellettuale; e naturalmente vuol dire, anche se in modo solo implicito, misurare il presente con quella fase diversa. La critica è oggi viva se sa di essere in pericolo, e se crede di poter reagire e di poter dare, anche con questa ricognizione, un contributo al recupero della fiducia nella trasformabilità del mondo.

Questa raccolta di microsaggi non è una storia della critica. Sceglie di svolgere su un terreno diverso, e nel genere appunto saggistico anziché in quello manualistico-storiografico, la sua ricognizione. Si potrà dire che questa scelta ha a che fare con la crisi delle grandi narrazioni e con la sfiducia nelle mappature storiografiche che la accompagnano; cioè con uno dei tratti caratteristici della crisi della critica. E tuttavia il contributo alla storia della critica è qui egualmente prezioso, e probabilmente svolto nel modo più pertinente al nostro presente: valorizzando le traiettorie individuali anziché ricostruendo il sistema complesso delle parti in gioco. Certo, presentati secondo questa logica monadica, cioè ciascuno nella sua specificità, i 52 individui scelti appaiono strappati alla rete di relazioni reciproche e ai conflitti, anche aspri, che li hanno caratterizzati. Viene insomma annullato uno dei tratti caratteristici del paesaggio intellettuale dei decenni in cui hanno agito: l'organizzazione per gruppi, per tendenze, per orientamenti – critici e perfino politici. Si mostrano dunque consegnati alla coesistenza pacifica anche nei casi in cui tutt'altro che pacifica siano state la loro attività critica e la loro convivenza. In questo modo non vediamo il paesaggio, e capiamo che non era questo a interessarci, ma l'eredità appunto *viva* lasciata dai suoi attori e dalle sue attrici. Questa eredità sta in un metodo, e sta negli scritti critici che lo hanno sostanziato. Di questo si ragiona, e non del contesto e degli scambi. Questo volume contribuisce alla storia della critica; e tuttavia rinunciando a tratteggiare il quadro nel quale le figure individuali hanno agito, si colloca all'incontro fra la consapevolezza della sua importanza e l'introiezione della sua difficoltà oggi.

Valorizzare l'attività critica, e la vitale eredità che ne può discendere, a detrimento delle carriere accademiche è una soluzione ben diversa da ciò che avrebbe suggerito la compilazione di voci di un dizionario biografico. E diversi, oltre ai dati valorizzati, sono lo stile e il taglio argomentativo dei microsaggi, che puntano su quanto delle diverse figure critiche appare oggi vivo e vitale, e non solo sulla correttezza di una ricostruzione storico-filologica.

La storia della critica gode di salute sempre più precaria, all'interno delle università, e tuttavia si tratta di un orizzonte importante per ricostruire e conoscere il contesto intellettuale nel quale la letteratura si muove e gli stessi testi creativi vengono prodotti e letti. La crisi della critica è anche crisi della storia della critica. Puntare solo sui testi, riducendo o addirittura azzerando l'interesse per il ceto intellettuale che li genera e per il complesso meccanismo della ricezione, diviene una forma difensiva di feticismo.

Nei *Poeti italiani del Novecento* (1978) di uno dei critici qui rappresentati, Pier Vincenzo Mengaldo, l'antologizzazione non è attuata per tendenze ma sulla base di

un rigido criterio cronologico tarato sull'anno di pubblicazione della prima opera importante. Per *La critica viva* l'oggettività talvolta un po' inerte della pura cronologia è stata rispettata in modo ancor più radicale, rifacendosi alla data di nascita degli studiosi e delle studiose rappresentati: un modo per interrogare umilmente, di nuovo, la storia della critica dal punto di vista della sua crisi.
La ricostruzione per frammenti irrelati, e soprattutto la mappatura affidata a tante voci diverse, comporta inevitabilmente alcuni svantaggi. Ho detto della perdita del quadro complessivo, cioè del disegno storiografico. Un altro punto problematico è la tendenza diffusamente elogiativa di tutti i profili, benché si sia molto ragionevolmente evitato di far stendere le varie voci ad allievi diretti o diciamo a eredi espliciti delle figure coinvolte. Una storia della critica vera e propria avrebbe permesso e anzi imposto una diversa taratura dei valori riconosciuti, oltre la logica polare che ha agito qui al momento delle inclusioni e delle esclusioni. Per quel che mi riguarda, e pur riconoscendo l'importanza di tutte o quasi le voci qui incluse, di una decina almeno avrei piuttosto avuto voglia di leggere una stroncatura; nella fiducia che perché sia davvero viva oggi, come ci auguriamo, la critica, e la possibilità di esercitarla, e soprattutto per essere davvero vivi noi, è necessario non solo costruire il pantheon dei lari e dei penati, ma anche fare i conti con le rovine, con le prese di distanza, perfino con le personali idiosincrasie. Se l'oggetto non è insomma qui solo erudito, o diciamo storico, se il fine non è solo questo, ma anche lo sguardo che parla del passato, allora quello sguardo può e deve anche scegliere i propri oggetti polemici, e sceglierli talvolta come eredità che contano (sia pure in negativo).
I 52 sono stati maestri e maestre di quasi tutti quelli che oggi insegnano all'università, o dei loro maestri. E costituiscono anche per questo un campione significativo del periodo, che sarebbe auspicabile veder aumentato, innanzitutto indietreggiando ai vent'anni precedenti; anche se, così facendo, salterà fuori la misurazione invero un po' generosa del ventennio, che, includendo nel calcolo gli anni liminari (e cioè tanto il 1920 quanto il 1940), è qui formato da ventuno e non da vent'anni.
I venti, o insomma ventuno, anni coinvolti, pur essendo in fondo pochi – una generazione e anche meno –, cadono in un periodo di così impetuose trasformazioni da vedere al principio dell'arco cronologico persone (come Cases, Folena, Avalle, Baratto) nate mentre si stavano firmando gli ultimi trattati di pace della Prima guerra mondiale e alla fine altre (come Valesio e Luperini) nate quando era scoppiata la Seconda. I 20 anni tengono insomma insieme, al dunque, generazioni assai diverse. Ci sono studiosi che si sono per intero formati durante il fascismo, che hanno fatto in tempo a fare la guerra e magari la Resistenza; ed altri che sono nati quando il fascismo stava per cadere. I più vecchi hanno esordito come studiosi nell'immediato dopoguerra; i più giovani, nel clima del Sessantotto.
I 52 profili mostrano un significativo squilibrio di genere (solo otto sono le donne), che in parte rende conto di squilibri storicamente dati, ma che forse sarebbe potuto essere meno marcato. Un gap in parte risarcito nella selezione degli estensori delle

voci critiche, fra i quali le donne costituiscono oltre un terzo del totale: un segno che la crisi della critica ha portato, o almeno non impedito, anche trasformazioni positive, e per esempio una maggiore capacità inclusiva, una migliore distribuzione fra i generi nella partecipazione all'attività critica, o forse una migliore capacità di riconoscerla e valorizzarla.
Il metodo auerbachiano, uno dei più efficaci e più adeguati alla nostra percezione, è quello adottato da tutti i microsaggi, e ne va dato merito ai due curatori: a partire da un frammento testuale (una porzione ristretta ma non così piccola da non permettere di riconoscervi la voce e lo stile dello studioso considerato), viene disegnato in modo svelto e tranciante un profilo complessivo. Nello spazio definito di 12.000 caratteri (con eccezionali sconfinamenti fino a 15.000), la scrittura critica è cioè trattata al modo in cui Auerbach tratta i testi letterari. Il che significa riconoscere una cosa ovvia che tendiamo tuttavia a dimenticare: la critica fa a sua volta parte del sistema dei generi letterari; non solo la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis, ma ogni scrittura critica che non si accontenti di una specificità esclusivamente tecnica. La storia della critica è dunque la storia di un genere letterario, come la storia della lirica o quella del romanzo.
Oggi è in corso una profonda riorganizzazione, cioè semplificazione, del sistema dei generi della critica. In passato erano molti (dal commento alla recensione al saggio), e tutti erano praticati con larghezza, prestigio e spesso originalità; e ogni studioso ne praticava più d'uno, quando non, in alcuni casi, tutti. Oggi alcuni di essi sono in crisi; la loro crisi è anzi un emblema della crisi della critica. In particolare in crisi è il saggio, il genere principe della critica. Il *paper* ben fatto in vista della asn, delle mediane, della vqr e dei concorsi ne ha preso il posto: orientato in modo il più possibile oggettivo (fino alla tautologia) e con la massima completezza bibliografica, riduce al minimo i rischi, e la presenza della soggettività di chi scrive. E tuttavia la critica è un genere letterario, come ho ricordato, innanzitutto perché vi è coinvolto un soggetto che fa sentire la sua voce e il suo punto di vista. Anche per questo, la scelta di dare ai 52 frammenti che formano questo volume la dimensione, sia pure miniaturizzata, del saggio ha un valore particolarmente alto: nostalgia del felice incontro tra filologia e soggettività che ha caratterizzato i decenni d'oro della critica, e insieme proiezione e proposta di un nuovo incontro, ripensato a partire dalla crisi. In ogni caso fiducia, incoraggiante, nella vita della critica.

XII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Giuseppe Lo Castro

# L'«urgenza» della critica

*La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940* si presenta sin nella sua veste esteriore come un libro inconsueto. È un insieme di voci dalla misura breve, in tutto 52, catalogate in ordine cronologico (sulla base della 'neutra' data di nascita), redatte da altrettanti estensori. Non è una storia della critica, a partire più o meno dagli anni '60 fino, in qualche caso, ad oggi – la cronologia annalistica non consente di situare l'attività degli studiosi e studiose presi in considerazione in un arco di tempo che sia corrispondente per tutti –; non è neppure un repertorio enciclopedico di profili critici. Il taglio è volutamente saggistico e privilegia l'esemplarità del discorso di ciascuna figura intellettuale, prendendo le mosse da un agile brano prescelto, caratterizzante ma deliberatamente un po' peregrino, seguito da una rapida indagine sulla pratica esegetica, sul metodo, le interpretazioni, le idee di critica e di letteratura. E certo, Pellini e Curreri, abili registi di questa operazione, hanno deciso di nascondersi, lasciando parlare i saggi brevi redatti dalla generazione '65-'85 (fatte salve alcune autorevoli eccezioni), affidando cioè i giudizi sulla passata generazione alla lettura di quella *équipe* di interpreti che ne sono in molti casi piuttosto nipoti, che figlie e figli. Il proprio passo indietro i curatori lo rivendicano con *understatement*, come scelta di lasciar parlare le singole voci di chi ha contribuito alla stesura del volume: «la qualità, spesso dettata da una competenza evidente, ma anche accompagnata da un vero entusiasmo, era talmente all'ordine del giorno, quando ricevevamo i pezzi, talmente manifesta (per argomentazione, selezione, stile, scrittura), che abbiamo deciso di fare una breve Nota introduttiva, anziché una vera e propria Introduzione: per dire in sintesi il progetto, e far poi parlare il libro da sé, via i singoli contributi» (p. 11). E in effetti si registra, nell'insieme, un alto livello degli interventi e un taglio spesso partecipato e aperto alla sostanza critica più che alla ricostruzione asettica di percorsi, evidentemente incoraggiato dalle indicazioni di regia.

Eppure l'assenza di un'introduzione sostanziale rimane una scelta emblematica. Si potrebbe obiettare che da una parte è il segno di una rinuncia a delineare un disegno che pure sarebbe altrettanto utile e necessario, dall'altra a tracciare il bilancio che la nuova generazione della critica dovrebbe ambire a fare. A voler confrontare infatti, come sotterraneamente invita a fare il volume, la generazione di ieri a quella di oggi viene da richiamare alla memoria cosa abbiano detto maestri e maestre di ieri dei loro predecessori: il rapporto in quel caso non è stato di filiazione e di eredità, tutt'altro, salvo eccezioni; piuttosto la stessa distanza e la rottura generazionale che si è

registrata nella sfera sociale e politica ha visto all'epoca su fronti opposti la nuova critica e le impostazioni di chi l'ha preceduta.
Per un altro verso, tuttavia, l'astensione dalla sintesi introduttiva dei curatori è solo parziale: il libro che rifiuta l'ottica storiografica (osservazioni pertinenti su questo sono nelle pagine di Cataldi per questo *in circolo*), aspira a parlare da sé suggerendo nella declinazione delle righe del volume un atteggiamento di confronto e di dialogo. Non dunque un profilo di storia della critica, ma un impegno a leggere o rileggere autori e autrici con l'auspicio sottinteso che siano ancora degli esempi a cui ispirarsi e con la lezione dei quali tessere la trama «viva» delle operazioni critiche a venire. Il sottotitolo del volume mi pare chiarire l'ottica prescelta, «lettura collettiva di una generazione» si appella appunto alla pluralità degli interventi, parallela alla pluralità dei soggetti indagati. Questa «lettura collettiva», allora, attiva il confronto che la generazione di oggi e in parte di domani apre, non tanto col proprio passato recente, quanto con una stagione straordinaria della critica letteraria in Italia, in Europa e in occidente.

La scoperta di nuove discipline e nuovi metodi, che interagivano con la critica letteraria o suggerivano approcci originali e fecondi, benché a volte discussi e discutibili, si è presentata come una rivoluzione culturale di ampia portata rispetto all'idealismo crociano, alle ricerche erudite e filologiche in senso stretto, allo storicismo evoluzionista, all'impressionismo estetico della stilistica. Il fermento e l'entusiasmo di chi scopriva nuove possibilità di leggere la letteratura e il mondo e la vitalità di quella stagione paiono oggi impensabili e ritrovarli, anche sottintesi, in queste così varie personalità può agire da ricostituente. Le novità della critica letteraria con la sua capacità di trarre spunto dal parallelo rivoluzionarsi di tante discipline umanistiche attraevano l'interesse pubblico, e una parte considerevole di quella generazione si è guadagnata uno spazio ed ha agito sul fronte della letteratura senza rinunciare a esercitare la propria presenza nella vita civile, concependo anzi l'attività letteraria e critica come parte di un orizzonte globale di senso, di pensiero e di società. In questo clima, partecipe della grande trasformazione è stata anche la scuola che, sull'onda della contestazione studentesca, si è aperta al pensiero critico: la didattica e l'immagine della letteratura sono state stravolte, l'innovazione straordinaria rappresentata dal *Materiale e l'immaginario* di Remo Ceserani e Lidia De Federicis ne è una prova e uno spartiacque tangibile.
Altrettanto significativa mi pare l'apertura del volume a 360 gradi verso personalità, metodi e prospettive, il che consente di avere davanti un libro equilibrato, per così dire imparziale, militante solo in un altro e più ampio senso come dirò fra poco, che registra, con le pur inevitabili inclusioni ed esclusioni, una mappa di chi ha contrassegnato nel bene e nel male un'epoca con la propria presenza intellettuale: c'è la critica femminile, tutto sommato ben rappresentata aldilà della minore visibilità di cui ha goduto negli anni in questione; ci sono le personalità non accademiche e alcune figure in parte eccentriche rispetto agli studi letterari, compaiono comparatisti

e comparatiste, a volte specialisti di altre letterature europee; la stessa apertura si riscontra sul piano delle opzioni di metodo: la critica marxista, quella stilistica, la semiotica, la psicanalitica, ecc. (mancano però, come in questo *in circolo* registra anche Nicola Merola, gli scrittori critici, se si eccettuano quegli autori anche accademici come Sanguineti, Eco, Celati). E comunque la pluralità dei soggetti indagati, fino al numero considerevole di 52 rappresentanti è indice dell'intenzione di offrire, per il tramite di tante voci singolari disposte in successione l'impressione di un panorama generazionale. *La critica viva* è un libro dunque inclusivo, che non prende partito nelle grandi divisioni del passato e che per questo potrebbe apparire privo di indirizzo e, al tempo stesso, senza darlo a vedere, potrebbe celare un fondo forse nostalgico, nel rievocare una stagione di intellettuali verso i quali si misura un rispetto e una qualche non superata dipendenza culturale, prima che di scuola. Ma Pellini e Curreri si sono impegnati a creare un libro «vivo», a partire dai singoli contributi e dalla stessa opzione prescelta, hanno coordinato un lavoro che, mentre si propone sulla difensiva, nel tematizzare il fare critica di un passato recente, nei fatti, per essere stato semplicemente concepito, rilancia il mestiere della critica in un contesto difficile. Nella scrittura meditata di ciascuna tessera si dimostra un'adesione, non tanto a un metodo o a uno stile critico, che anzi talvolta e in certi aspetti è, non senza rispetto, contraddetto e problematizzato, quanto all'impegno culturale e civile dell'atto della critica letteraria.

Occultata dietro preoccupanti e ingigantiti vincoli istituzionali, mediane e VQR innanzitutto, la battaglia delle idee rischia di perdersi nel brusio delle scritture non necessarie - ma indispensabili alle carriere. La comunità scientifica, iperproduttiva per obbligo, manda in secondo piano le ragioni ultime dello scrivere e studiare: la curiosità, la meditazione, il giudizio, il bisogno di prendere posizione sono sottoposti al pressing di un lavoro nei fatti su commissione, con una velocità e un consumo della scrittura critica che non conoscono precedenti. Lo specialismo, che consente da un solo lavoro di ricerca di ricavare una buona messe di pubblicazioni, si maschera facilmente da garanzia di competenza, a scapito di una collocazione all'interno di un divenire della letteratura o, neanche a parlarne, dei destini generali, della cui consapevolezza le figure indagate nel volume sono invece testimonianza. Mentre i saggi, divenuti prodotti scientifici, smisurati per numero, si contano per dimensione e collocazione, il loro oggetto si liquefa, disperso in una bibliografia sovrabbondante che rischia di sconfinare nell'invisibilità. La specializzazione spinge del resto a una limitata dimestichezza con la saggistica estranea al proprio ristretto repertorio di competenze e conferma la tendenza a una perdita di conoscenza generale e di capacità di visione storiografica. «Oblio», per volontà del suo direttore, ed esorcismo del nome, ha per tempo registrato il problema, suggerendo l'umile e quotidiano antidoto di una recensione a futura memoria. La burocratizzazione stessa del sapere, oltre a saturare di distrattive incombenze il lavoro universitario, con i suoi ritmi di impegno indotto e continuo impoverisce l'esercizio critico, frammenta la comunità

scientifica in tanti ambiti ristretti, e così impedisce, insieme alla visione generale, la formazione di correnti di pensiero legittimamente differenti. Al dialogo, anche aspro, che genera argomenti e discussioni si sostituisce una forma di autoreferenzialità del discorso critico, che ha perso il luogo, il pubblico e la destinazione. Sotto traccia si diffonde la sensazione di abbondanza e vanità del lavoro intellettuale sulla letteratura, che è essa stessa fattore di rinuncia o di adattamento all'esistente e dunque pare contribuire ad esautorarne la funzione. Col che è lo stesso statuto deontologico della ricerca ad essere posto in dubbio.
Nello stesso momento la forma stessa della critica, in quanto pratica argomentativa, ha perso decisamente terreno e rilevanza nello spazio pubblico, dove la messinscena della democrazia si svolge nella contrapposizione binaria delle posizioni, nel linguaggio assertivo di una verità schierata e proclamata in pillole, nel battibecco che si impone sulla discussione pacata e il ragionamento complesso, il solo che pertiene per statuto alla critica. Di questa perdita di complessità si fa carico, spesso assecondandola, anche la scuola, in cui il sapere facilitato e le abilità operative si sostituiscono alla riflessione e all'approfondimento, riservato al massimo a una rete mutevole di percorsi, mentre gli insegnanti sono anch'essi costretti ad impegnare il proprio tempo nello svolgere il ruolo di compilatori di profili e programmazioni burocratici. Parallelamente la logica mercantile con le sue formule di competenza, competizione, velocità, efficienza, misurazione, funzionalità, costo, utile – sorprendente il rovesciamento di significato di questa parola rispetto al classico e umanistico *miscere utile dulci* - ha travalicato i confini della sfera economica, essa stessa resa aggressiva fino alla violenza sulla sfera privata. Lo scenario nel quale operiamo si è silenziosamente allontanato dall'umanesimo e dall'illuminismo: la tecnologia agisce sulla natura e la vita e le modifica, sovrasta altrettanto la scienza (più applicazione che conoscenza) quanto la cultura umanistica, basti pensare alla riduzione dei medici a esecutori di protocolli, anch'essi burocratici e informatizzati. Quando il sapere intellettuale perde d'autorità nello spazio pubblico, ciò che è avvenuto, a partire dai livelli più bassi (la delegittimazione del corpo insegnante) fino ai livelli più alti, la cultura si conforma all'esistente, diventa operativa e ripetitiva e la società perde la coscienza critica e la capacità di mutare direzione.
Alla luce di questo *cahier de doléance* verrebbe voglia di riprendere la citazione di Remo Ceserani, tendenziosamente riproposta nel volume da Daniela Brogi: «C'è uno spazio per l'esercizio dell'analisi critica e della ricostruzione di alcuni parametri etici indispensabili? Forse posso anch'io ripetere, con voce sommessa, quello che scriveva da Princeton Clifford Geertz […] – anche perché anch'io, come lui, preferisco le volpi a i ricci, gli ardimentosi ottimisti ai catastrofisti per partito preso, gli amanti del disordine e della confusione a quelli che vorrebbero vivere in un mondo bene ordinato e incasellato –: "Tempi interessanti [quelli che ci aspettano], invidio coloro che stanno per ereditarli"» (p. 207), una formula, rispetto alla quale la nostra voce si fa ancora più «sommessa», se il «disordine» e la «confusione» nascondono un ordine rigoroso che reprime, con armi sofisticate, la possibilità stessa di visioni alternative.

Si può forse essere ancora obiettori di coscienza nella pratica quotidiana, ostinandosi a coltivare il valore conoscitivo ed educativo della letteratura e della critica letteraria che con le sue interpretazioni lo rilancia.

*La critica viva* attesta che esiste una folta pattuglia, una nuova generazione che, motivata dal confronto, ha manifestato un «vero entusiasmo» segnalato dai curatori, e rinvenibile nella scrittura. Si capisce che il tema incontra il disagio di una generazione costretta al respiro corto richiesto dalla cultura delle procedure e della quantità, mentre rilegge le potenzialità di un'apertura intellettuale praticata e garantita nel recente passato. Fare «critica viva» significa allora ritrovare le ragioni della ricerca intellettuale, che sono ragioni estetiche, ma anche etiche, sociali, politiche, perché parlare di letteratura non può equivalere a descrivere le opere letterarie, i 'testi' come vuole la parola in voga, che li reifica come se fossero costituiti solo da trame interne e autoreferenziali.
Una parola chiave compare nella *Nota introduttiva* di Curreri e Pellini, ed è «urgenza»: nel presentare le modalità delle varie voci introdotte da una citazione, si specifica l'intenzione di «farle seguire un commento che si allarga a descrivere tutto un pensiero, un contributo, con una certa urgenza: quell'urgenza che è l'esatto contrario della compostezza del tradizionale medaglione» (p. 10. Promossa dal progetto dell'opera l'«urgenza» agisce nel volume, gli autori e le autrici, individuando una specola particolare (la citazione), hanno ripercorso l'urgenza della parola alta della critica, per questa via secondo Curreri e Pellini, il volume «rende evidente la capacità degli studi letterari di incidere sul discorso sociale, contribuendo – con la loro libertà e diversità – a restituire nel suo insieme più ricca, meno provinciale, più complessa un'intera cultura; rivendica il contributo imprescindibile che le studiose e gli studiosi di letteratura hanno dato al Novecento italiano e (forse) ancora sono in grado di dare.» (p. 12). Mi pare che nel raccogliere questo testimone il libro che non vuole essere una storia della critica registri un atteggiamento comune. Ne dà prova la serie dei singoli contributi: a ripercorrerli emerge, spesso nelle conclusioni, la tensione e l'impegno a riconoscere quanto il fare critica abbia aperto vie di pensiero, ci abbia permesso di vedere la letteratura con altri occhi, sempre coerenti con le domande del nostro tempo e con la nostra vita di contemporanei. Ciò non ha impedito e non impedisce di legittimare l'analisi minuziosa, come lo studio raffinato del dettaglio, ma questi non possono restare né pedanterie erudite né esercizi di mestiere accademico. Quanti autori nel volume hanno mostrato come il piccolo, (primi fra tutti Lavagetto e Blasucci) – o la ricerca particolare - si possa rivelare una spia del più grande e come l'interpretazione possa trascendere l'indagine descrittiva e quantitativa. Rimando solo a solo certe doti del Blasucci « presunto 'micrologo'» come, rovesciandone l'umiltà di un autocommento, lo definisce Pellini (p. 77) e naturalmente il metodo proposto da Lavagetto, i cui esiti sono bene descritti da Residori: «A differenza delle *explications de texte*, il suo approccio al testo non postula la coerenza ma predilige al contrario le crepe, le cicatrici, i punti ciechi, le

zone opache. […] un metodo ermeneutico che privilegia i "piccoli indizi" e postula che certi elementi testuali, come "l'ombelico del sogno", siano decisivi per l'interpretazione proprio perché non si lasciano interpretare» (p. 325). C'è bisogno dunque di continuare a studiare la letteratura, non per chiudersi nelle indagini minuziose condotte nelle biblioteche, o magari nei repertori informatici, ma perché queste indagini, quando non perdono di vista il fine ma lo illuminano, indicano un metodo di rigore e serietà di ricerca e insieme uno stile di pensiero. Così i referti di studio sono restituiti al confronto col mondo e con la vita, e non depongono l'impegno etico e politico di ogni operazione intellettuale, dalla conoscenza più minuta a quella più sostanziale.
Mi consento, prima di chiudere, il rinvio a qualche passo scelto, che fa fede della tensione costante tra critica e vita, istituita nel volume:

«In Tozzi c'è, come disse Moravia, "il dolore di sentirsi […] privo di visione del mondo" […]. Ma anche noi siamo sentimentalmente impotenti, anche noi siamo privi di una visione del mondo. L'ottimismo, come si sa, è della prassi, ma i grandi scrittori si ostinano a metterci di fronte uno specchio assai poco galante: non hanno il compito di aiutarci a vivere» (Baldacci citato da Tommasini, p. 150)

«Spinazzola ci propone un metodo critico, ma anche un modo di guardare il mondo: un modo fortemente etico e *lato sensu* politico […], eppure sempre aperto alla seduzione irriducibile del piacere della lettura, senza il quale la letteratura non potrebbe vivere» (Turchetta su Spinazzola, p. 185)

«una convinzione profonda di Orlando, ovvero che la critica possieda una funzione conoscitiva irrinunciabile – essa deve rinnovare la nostra visione delle realtà e nozioni più comunemente ammesse, mostrando l'inesauribile complessità che appartiene non soltanto alla letteratura, ma a tutto ciò che è umano» (Lazzarin su Orlando, p. 216)

«Una riflessione sulla dimensione sociale della critica e sul suo carattere dialogico si impone. Ed è proprio questa, probabilmente, l'eredità più grande di Madrignani: spingerci a confrontarci, una buona volta, con l'idea che la storia letteraria è indissolubilmente legata ai destini generali. E viceversa.» (Muoio su Madrignani, p. 243)

«All'inseguimento di un senso nella storia, e della storia, si è svolta tutta la sua attività, con l'ambizione a non concludere perché si potesse continuare anche dopo di lui. […] Mazzacurati c'impedisce qualsiasi possibilità di santificazione, all'insegna di quell'eclettismo che ha più volte teorizzato non come impressionismo o assenza di metodo, ma come bisogno di sperimentazione e di verifiche continue» (Jossa su Mazzacurati, p. 255).

Questi estratti dalla *Critica viva* provano allora sia la tenuta etica, conoscitiva e politica della ricerca letteraria proposta da maestri e maestre del passato che l'«urgenza» espressa da autori e autrici dei vari contributi.

Massimiliano Tortora

# Vitalità della critica

C'è un modo in cui *La critica viva* curata da Luciano Curreri e Pierluigi Pellini non deve essere letta: quello che prevede il gioco dell'appello, con presenti e assenti. I nomi di maggiore rilevanza (quella decina di voci che sarebbe impensabile non trovare) ci sono tutti; quanto agli altri è inevitabile che ciascun lettore noti un'assenza che vorrebbe veder colmata, e incappi in qualche nome su cui può esprimere un giudizio più circoscritto. Ma è strettoia inevitabile, che diventa ancora più evidente man mano che dal 1920 ci muoviamo verso la fine degli anni Trenta: basta scorrere l'indice e si nota come siano 18 i critici schedati nati negli anni Venti (il primo è Cases, del '20 appunto) e ben 33 quelli invece del decennio successivo (più Luperini, nato nel 1940); ossia si vede come più ci avviciniamo al presente, e più difficile è la selezione (e quanti più critici vengono accolti, tanti più saranno quelli che ci sembrano esclusi). Ne sono ovviamente consapevoli gli stessi curatori, che mettono in conto «magari qualche dimenticanza, di cui chiedi*ono* venia: il canone è tanto provvisorio quanto ampio, e vuole tendere all'oggettività, ma risente (come è inevitabile e tutto sommato giusto) delle passioni, delle curiosità, e forse pure delle idiosincrasie, peraltro diversissime, dei curatori» (p. 11).

Al tempo stesso il libro di Curreri e Pellini non è né una storia della critica – sebbene la carrellata di 52 interventi dedicati ad altrettanti critici costituisca una galleria che si distende in senso diacronico, raccontando di fatto una storia – né un prontuario ad uso di studenti per saperne di più sui singoli intellettuali nati dal 1920 al 1940: non ci sono bibliografie, non vengono tracciati profili, non si dà conto (se non in alcuni e selezionati casi) di evoluzioni del pensiero. Al contrario la griglia di ogni intervento, che prevede la scelta di una citazione lunga all'inizio e poi una trattazione-commento di soli 12.000/16.000 caratteri (rigorosamente senza note), conduce direttamente al cuore del pensiero critico, al nucleo fondante dell'attività saggistica di ogni critico, alla sua teoria in alcuni casi. Proprio questa organizzazione degli interventi costituisce un evidente vincolo, che fa saltare le parti più marcatamente descrittive, rivelando subito in questo modo chi è il destinatario del libro: un lettore che già conosce i critici presi in esami, li ha letti, vi si è ispirato, li ha fatti propri o li ha rifiutati. In altre parole *La critica viva* è un'opera collettanea di addetti ai lavori, destinata agli addetti ai lavori: ossia un libro scritto da critici letterari, che parla di critici letterari, e chiede di essere letto da critici letterari.

Volendo forzare la mano - ma nemmeno troppo - quello dei due curatori sembra essere un confronto con la generazione dei "padri" e delle "madri" (di «omaggio ai maestri» si parla nella *Nota introduttiva*, p. 9), ossia con quei critici e quelle critiche che hanno insegnato fino al passaggio di millennio (tra gli anni Novanta e gli anni

zero). Persone spesso conosciute, sui cui libri si è studiato, e che hanno formato la generazione dei due curatori, che poi è anche la mia, ed è la stessa di molti (forse di tutti) che hanno scritto in *La critica viva*.

*

L'operazione di Curreri e Pellini fa leva su una periodizzazione che isola i critici e le critiche nate nel periodo tra le due guerre: a ben vedere - ma ci torneremo - non è una generazione in senso stretto, e se è innegabile un'area di famiglia tra chi apre il volume e chi lo chiude (a un estremo Cases, all'altro Luperini), è anche vero che la lettura continua e progressiva del libro fa emergere mutamenti. Ma a interessarci è soprattutto il *terminus post quem* della stagione critica messa sotto indagine. La generazione degli anni Venti (stavolta sì "generazione") è quella, per rubare le parole a Giorgio Bocca, che con l'8 settembre ha sperimentato davvero la libertà: «questo stato di libertà totale ritrovata proprio negli anni in cui un giovane normale conosce il suo destino obbligato: quale posto, quale lavoro, quale ceto, quale donna sono stati preparati e spesso imposti per lui; quale sarà la sua prevedibile vita, quali vizi dovrà praticare per cavarsela, dove troverà il denaro per campare. E invece, d'improvviso, in un giorno del settembre del '43, si ritrova totalmente libero, senza re, senza duce, libero e ribelle». E questa libertà sperimentata - e non solo da chi ha fatto la Resistenza, perché diventa sentimento collettivo - si traduce in naturale propensione all'azione e all'assunzione di responsabilità. Stiamo chiaramente parlando di giovani che a vent'anni si sono trovati a compiere una scelta radicale, a rischiare la vita, e soprattutto a svolgere compiti e a ricoprire incarichi pubblici delicatissimi (dalle azioni militari, ai rapporti con gli alleati, all'amministrazione delle città liberate, e così via). È una generazione politica, che ha poi tramesso per naturale osmosi questa postura a chi veniva immediatamente dopo: i nati negli anni Trenta.
Sicché quella che emerge da Cases in poi è un'attività critica con un evidente «carattere di militanza» (p. 15), spesso associata al marxismo, e certamente debitrice nei confronti di Lukács (e in parte di Gramsci).
Questo dato è evidente, com'era prevedibile, per marxisti e storicisti: da Cases a Romagnoli, con la sua «predilezione per il secolo dei Lumi» (p. 59) e per gli «scrittori riuniti sotto l'ombrello della militanza democratica» (p. 59); da Timpanaro, in «costante difesa del materialismo» (p. 71) coniugato con un «impegno politico diretto e di base, sempre su fronti tenacemente minoritari» (p. 73) ad addirittura Raimondi, di cui giustamente si sottolinea il suo sguardo «rivolto alle grandi questioni della modernità» (p. 85); passando poi, con i nati nel 1930, a Lidia De Federicis («Letteratura, storia, ora: in questo trinomio si può condensare la [sua] ricerca», p. 139), a Guido Guglielmi (che dà una «definizione di critica come 'intelligenza della storicità'», p. 167), a Sanguineti (alla perenne ricerca di «un giudizio di significato storico concreto», p. 176), a Spinazzola (convinto che «capire cosa piace alla gente è un dovere civile, che ci apre alla comprensione della realtà», p. 183); e le riflessioni in questa direzione non mancano nemmeno con i più giovani, come dimostrano i lavori di Asor Rosa, Madrignani («storiografia e critica dialogano

tra pari, in una comunione antigerarchica, antiparticolaristica e antiestetizzante, allo scopo unico di edificare una storia letteraria che sia anche eminentemente storia della civiltà letteraria», p. 240), Mazzacurati («critico di sinistra», p. 253), de Lauretis (protagonista della ricollocazione «politico-culturale dei *gender studies*», p. 310), Luperini (per lui «l'arte *è* al contempo alienazione e rivelazione di tale alienazione: contributo alla coscienza borghese ma anche contributo alla coscienza marxista come comprensione del funzionamento concreto dell'insieme sociale», p. 343).
Ma è ancora più emblematico il fatto che una stretta connessione con lo storicismo, la società e in senso ampio la politica intrattengono anche i maggiori membri della stilistica italiana, forti della lettura negli anni Cinquanta di Spitzer e di Auerbach. Già con Folena si incontra «il nesso tra lingua, società e letteratura: a essere irrinunciabili sono i primi due membri della serie, e la lingua è quasi sempre osservata come istituto veicolare e comunicativo (o politico) più che come elemento individuale e trascendente» (p. 21). Ma non fanno eccezione non tanto De Robertis (comunque anche lui fortemente legato a un'idea di storicità), quanto Segre, per cui è irrinunciabile «una dimensione etica della letteratura (in senso ampio)» (p. 105), Beccaria, che combatte quel «livellamento del 'tutto va bene'» in cui viene individuato «il vero male non solo della critica ma di un'intera civiltà letteraria» (p. 250), e Mengaldo («il nesso (politico) tra stile e linguaggio», p. 268).
Ho selezionato solo alcuni esempi, facendo certamente torto a nomi che non menziono, e ho abbondato volutamente nelle citazioni, ma al di là dei singoli casi la lettura continua del volume restituisce una stagione della critica – quella del secondo Novecento, i cui protagonisti sono appunto nati tra il '20 e il '40; più altri dopo ovviamente – che vede nell'azione sociale e politica, nel materialismo e nello storicismo, nell'esserci nel presente e nel costruire il futuro, il naturale esito della critica letteraria.

*

E tuttavia l'arcata dei critici nati tra il 1920 e il 1940 non è a tinta unica. Sia sufficiente vedere i rimandi teorici all'interno di ciascuna scheda. Quando si arriva a metà degli anni Trenta Lukács, Auerbach, Benjamin e addirittura Croce (sebbene superato o rinnegato) certamente non scompaiono, ma lasciano spazio a una diversa enciclopedia. Già Citati (che era del '30) avversava le semplificazioni e tendeva a misurarsi «con la liquidità del mondo» (p**.** 131); ma è con quelli poco più giovani che entrano nell'enciclopedia di riferimento Merleau-Ponty e Deleuze (chiamati in causa per Celati), Foucault e Nietzsche (a volte insieme a Freud e Marx, come accade con Saccone), e poi Lacan, Husserl e Heidegger, Wittgenstein, o ancora Lévinas, Ellul, e l'apporto psicanalitico di Kris, Mauron e Matte Blanco (Gioanola); senza dimenticare Magris (1939) che si lascia alle spalle le originarie posizioni lukácsiane, che di fatto diventano una scenografia del passato.
Ma al di là del rinnovamento enciclopedico, in verità ancora cauto e spesso realizzato per aggiunte più che per sostituzioni (ancora il caso di Edoardo Saccone), è l'affacciarsi di nuovi metodi interpretativi che indeboliscono il granitico nesso

storicismo-società-politica-presente a determinare le prime significative incrinature (non certo fratture) all'interno della saggistica critico-letteraria. L'attenzione al pubblico di Spinazzola, e dunque alla dimensione sociale dell'opera, con il poco più giovane Eco si trasforma, ad esempio, in una rimodulazione della ricezione, che attribuisce al lettore (e dunque al singolo che fruisce privatamente del libro) un potere inimmaginabile pochi anni prima (*Opera aperta* è del '62; ma la «centralità alla *lettura* come atto che permette di *raggiungere* il testo, di viverne e goderne pienamente la *presenza*», p. 322, è proposta più tardi anche da Lavagetto, sebbene in forme diverse da quelle di Eco). E a dare il senso di rinnovamento, e forse addirittura di scarto generazionale al di là dello specifico anno di nascita, è Gianni Celati, che non può più credere a ricostruzioni sistematiche sul modello del Calvino ante '63 (*Natura e storia del romanzo*, *Tre correnti del romanzo italiano*, ecc.): il testo letterario che lui indaga e che eleva a oggetto d'indagine, ormai, è «una costellazione di tracce discontinue» (p. 273); e anziché a una riorganizzazione ordinata e funzionale degli oggetti culturali che prende in esame (una riorganizzazione funzionale alla costruzione di una letteratura e di una società), il saggio celatiano punta a un *bazar archeologico*, a metà tra registrazione del presente e nostalgia del passato. E anche nel caso di Celati è il lettore a ricoprire un ruolo determinante: «Lo studio delle abitudini narrative e percettive è forse il punto culminante di un lavoro che, attraverso l'attenta e prolungata lettura di Wittgenstein, compone una riflessione sul quotidiano e sul tema dell'esperienza, oltrepassando il solo campo della letteratura» (p. 275). L'esperienza di chi legge finisce per essere più importante del nucleo di verità di un testo.
Pertanto all'interno di una stagione critica tutta all'insegna dell'impegno, della storicizzazione (sia del passato, sia proiettata al futuro sotto forma di progettazione), della militanza, si aprono con i critici nati nella seconda metà degli anni Trenta alcune nuove traiettorie, che concedono al lettore – e sempre più al singolo lettore – un potere interpretativo ampio, che di fatto indebolisce lo statuto del testo e la sua appartenenza a uno specifico momento storico e culturale. Sono i primi pallidi segni che porteranno poi a una diffusa liquidità, nella critica come, e in modo ben più rilevante, nella società.

*

Sulla base di quanto sostenuto sinora, *La critica viva* rende maggiormente se letto in maniera progressiva, anziché – come pure sarebbe legittimo immaginare – per consultazione. Non viene raccontata una storia unitaria, ma il lettore la può percepire attraverso la successione dei singoli fotogrammi, ossia delle 52 schede. Ed è una narrazione, oltretutto, che spetta unicamente al lettore, giacché i due curatori non hanno voluto raccontarla; semmai, nella *Nota introduttiva*, oltre a spiegare le regole del gioco (lunga citazione, commento, numero di battute, divieto – a volte infranto – di scrivere sui propri maestri), si limitano a dichiarare che il loro obiettivo era quello di offrire il «profilo di una politica (fra molte virgolette, ma anche senza virgolette) delle critiche e dei critici nel secondo Novecento e all'alba più o meno sfrangiata e

irta del nuovo secolo e millennio che stiamo vivendo» (p. 11). Insomma, Curreri e Pellini rifiutano la sintesi storiografica (come cambia la critica da Cases a Luperini), evitano la divisione in categorie (critica marxista, stilistica, ecc.), non illuminano le geografie che invece il volume restituisce (si ritrova l'effervescenza delle scuole di Napoli, Roma, Bologna, Torino, ecc., con relative genealogie): sottolineano però la portata politica della loro operazione; politica come quella della stagione di fatto indagata.
E il punto è proprio questo. *La critica viva* – un libro per addetti ai lavori come abbiamo detto – è un confronto generazionale, declinato non in senso antagonistico (nessun Edipo si nasconde tra le pagine del volume), ma al contrario di riappropriazione. È implicita in tutta l'operazione un riconoscimento di una tradizione saggistica e critico-letteraria, lungo il cui solco i due curatori si intendono collocare. E non solo loro, ma anche gli altri 50 colleghi, che hanno preso parte all'iniziativa. È un piccolo esercito che è stato convocato per recuperare gli insegnamenti fondamentali di padri e madri, e soprattutto quella loro postura politica, civile e militante, di cui lungo tutto il volume si avverte l'esigenza (nonché l'ammirata nostalgia per il passato che fu). Esauritosi pertanto il brutto periodo di preoccupanti *Notizie dalla crisi* che inducevano amaramente a diagnosticare una silenziosa *Eutanasia della critica*, Curreri e Pellini sembrano voler puntare su un titolo rinfrancante, *La critica viva*, che con facile gioco di parole è anche un augurio per il futuro: *Viva la critica*. Si tratta forse di fiducia eccessiva e prematura; ma – e si perdoni la citazione a buon mercato – in tempi in cui l'intelligenza condanna al pessimismo, l'ottimismo della volontà rimane l'unica alternativa. Un'alternativa che Curreri e Pellini hanno voluto provare.

oblio 47 XII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

Nicola Merola

# La strada di casa

La scrisse in modo che giungesse alle più remote
generazioni e che non la toccasse il caso. […] Oh
gioia di comprendere, maggiore di quella di operare
o di sentire.
Jorge Luis Borges, *La scrittura del dio*

## *Oziosi particolari*

Lo so. È banale e irrilevante segnalare le lacune di una catalogazione collettiva come *La critica viva* allestita da Luciano Curreri e Pierluigi Pellini e relativa ai critici letterari nati tra il 1920 e il 1940. Mentre però mi rassegno alle singole omissioni (e sì che, visto che sono stato loro amico, potrei nominare almeno Nino Borsellino, Giancarlo Ferretti, Marziano Guglielminetti, Angelo Jacomuzzi, Giorgio Luti, Vitilio Masiello, Walter Pedullà, Giorgio Petrocchi, Mario Petrucciani, Angelo Pupino, Natale Tedesco, nonché Sandro Maxia, cui in questo stesso numero di «Oblio» rendiamo omaggio),[1] rimango francamente perplesso per l'assenza degli scrittori non occasionalmente attivi come critici, Italo Calvino, Giorgio Manganelli, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Raboni, Leonardo Sciascia, Andrea Zanzotto, per dire solo quelli che mi vengono prima in mente. Senza di loro, manca quasi del tutto una componente minoritaria ma decisiva per la definizione della critica degli ultimi settant'anni, altrimenti troppo condizionata dalle impostazioni dominanti e tentata da un conformismo per il quale l'inevitabile conflittualità di scoperte tanto volatili è spesso degenerata in uno scontro interno all'ortodossia abbracciata o tra ortodossie. Non che gli scrittori, neppure quelli ora indicati, a tutto ciò si sottraessero (di Pasolini ricordo automatismi giaculatori mai rinnegati dal poeta dell'abiura), ma certo parlavano una lingua più vicina a quella dei lettori e, quando cedevano alle pressioni ambientali, non temevano di fare i conti con la dipendenza di prammatica, vivendola peraltro in una maniera meno vincolante e depressiva e bilanciando con la loro esposizione personale gli irrigidimenti.
La mia nostalgia non ha niente a che vedere con l'occhio di riguardo, quasi un complesso d'inferiorità, per cui i pronunciamenti degli scrittori sarebbero sempre

[1] Nella nostra rivista, per la rubrica «All'attenzione», prima di essere ricordati in *La critica viva*, dei critici in essa rappresentati, sono stati destinatari di simili omaggi Lavagetto, Madrignani, Mazzacurati, Orlando, Spinazzola, Timpanaro.

preferibili a quelli dei critici. È un equivoco duro a morire quello che li promuove d'ufficio per le loro benemerenze creative, scambiando per una privilegiata confidenza con la critica il rapporto organico e imprescindibile del loro secondo mestiere con le opere a cui hanno legato il proprio nome e credendo che lo spiraglio che essi aprono sulla propria poetica dimostri la loro competenza.
Potrei chiuderla qui, rinviando tutto il rimanente, i meritati elogi e il significato dell'operazione, allo splendido resoconto di Anna Dolfi (che, con il suo solito *understatement*, lo aveva proposto a «Oblio» come una recensione) e ai contributi degli altri amici invitati alla festa. Me ne guardo bene, approfittando intanto del titolo di questo paragrafo e scusandomi subito dell'autoreferenzialità di tutta la tirata, per introdurre il mio punto di vista, a chiarezza di me, come avrebbe detto lo scrittore dal quale tanti anni fa presi le mosse, e a beneficio dei pochi che non ne abbiano avuto a sufficienza.[2] E comincio aderendo all'appello in cui culmina la *Nota introduttiva* di Curreri e Pellini, per «contesta*re* il crescente (e sciagurato) abbandono, nelle università, della storia della critica» (p. 11).[3] Se si riferissero semplicemente al destino accademico della disciplina così denominata, già avrebbero ragioni da vendere, di fronte alla incresciosa contraddizione tra il progressivo ridimensionamento, nei corsi di studio universitari, di questa come delle altre discipline che corteggiano la letteratura italiana, e il proliferare di intitolazioni estranee al profilo consueto degli studi del settore, che indulgono talora alle mode culturali o all'urgenza del momento e non fanno in tempo a diventare familiari, che sono pronte a trasformarsi in altri fossili industriali.
Sarei però più preoccupato della sorte dell'attività corrispondente, dentro e fuori delle università, dove la notifica scritta di una o più esperienze di lettura ha ancora un senso e dovrebbe rispettare una deontologia intellettuale o un codice d'onore, altrove ormai allegramente ignorati, dopo esser stati sostituiti in anni recenti da spesso gratuite professioni di scientismo, che avrebbero dovuto assolvere virtualmente (dove i contanti della quantificazione sono fuori corso) alla probità in precedenza attribuita all'espletamento dei propri compiti da parte di chi aveva votato la propria vita alla ricerca e all'insegnamento. Se poi invece lo scopo della conversione scientifica fosse stato, o continuasse a essere, la preliminare investitura di una attendibilità a prescindere, mi viene il dubbio che la certezza reale o presunta dei dati faccia di nuovo aggio sulla loro pertinenza e che, per tendere di più il capo d'un filo, si perda la presa sull'altro, accontentandosi dell'accumulazione e compiacendosi delle proprie esose certezze. Anche a proposito dei critici più certi del fatto loro e noncuranti delle sicumere concorrenti, come degli indovini opinava il Catone ricordato nel ciceroniano *De divinatione*, bisognerebbe domandarsi come mai incontrandosi non si

[2] Sulla critica sono spesso tornato, raccogliendo progressivamente gli interventi relativi in alcuni volumi: Nicola Merola, *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999; Idem, *Scrivere, leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchiarelli, 2002; Idem, *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, ivi, 2008; Idem, *Critica a tempo. Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia*, ivi, 2020.
[3] Fornisco nel corpo del testo il solo numero di pagina delle citazioni da Luciano Curreri, Pierluigi Pellini (a cura di), *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione. 1920-1940*, Macerata, Quodlibet, 2022.

scoppino a ridere in faccia. Eppure basterebbe non essersi presi troppo sul serio prima. Il loro servizio esula troppo raramente dall'ordinaria amministrazione per concedersi questa debolezza.

*Plurale come la critica*

*La critica viva* pone un problema sul quale mi interrogo da tempo e più regolarmente dalla nascita di «Oblio», che lo metteva sul tappeto fin dal titolo, ponendosi in ascolto degli studi letterari correnti, senza pregiudiziali di sorta ma con l'ambizione di fornirne una onesta rappresentazione, utile a confrontarli e a mostrarne la correlazione, anche con la critica precedente, con la quale veniva più naturale prendere atto delle differenze e della difficile compatibilità. Che fare allora intanto della critica letteraria del passato, vividamente sopravvissuta con alcuni riconosciuti capolavori, come quelli di Debenedetti e Contini, smarrita fino a qualche anno fa nel transito da De Sanctis a Croce, attraverso i secoli sopravvissuta nei commenti *variorum* e nelle storie letterarie, sbiadita sempre, ciclicamente recuperata, erasa come nell'URSS le immagini dei notabili caduti in disgrazia (l'*operazio* deprecata dal Fortini di *Dieci inverni*),[4] in pochi casi scampata indenne al diluvio e ostinatamente difesa da allievi veri e ideali, eppure capace di dire una verità ben considerata in un cronotopo, confutata o piuttosto sparita in un altro e tuttora piantata come un vecchio cartello stradale a indicare imperterrita la direzione in attesa d'un'altra *chance*. Che fare di quella verità, quando il senso comune relativista grazie al quale cercavamo di comprendere ragioni che ormai ci sfuggivano, può essere vantaggiosamente sostituito dalla consapevolezza che sono senz'altro le opere, la bolla che le contiene e le aggiorna con la lettura, a mutare con il tempo e con i fruitori, legittimando prepotentemente gli aggiornamenti che ne conseguirebbero. Che fare infine della critica in quanto tale, mentre la discordia regna sovrana e la concordia risulta sospetta, stabilito che, quando sembrava raggiunta, ciò avveniva perché era prevalso il conformismo, uno dei conformismi dei quali siamo stati direttamente o indirettamente vittime e che neppure tirerei in ballo se vittima non ne fossi stato anch'io, rendendomi ugualmente ridicolo. I punti interrogativi mancano, perché sono il lusso di chi vorrebbe ancora una risposta.
Anche alla critica letteraria la cosa che invece sicuramente non manca sono le risposte. Sapendo che non potrebbe essere altrimenti e con un intento costruttivo di per sé commendevole, *La critica viva* ne propone cinquantadue, che diventano il doppio e non sono elevate al quadrato, perché a ciascuno dei cinquantadue autori è stato assegnato un profilo soltanto dei cinquantadue contemplati. Ciò non toglie che, se non centoquattro, sono poche di meno le posizioni che noi lettori siamo chiamati ad assumere temporaneamente sulla scia di quelle sciorinate.

[4] Milano, Feltrinelli, 1957, p. 219.

Curreri e Pellini avvertono subito che il proposito «di evitare assolutamente quello che potremmo evocare altrimenti come un ritratto agiografico, edulcorato, non sposa un'opposta e ingenerosa condotta, ma dà vita a un rapporto dialettico, garbato ma teso» (p. 10) in pressoché ogni circostanza. E gliene va dato atto, come ai singoli contributi della «qualità, spesso dettata da una competenza evidente, ma anche accompagnata da un vero entusiasmo» (p. 11). È più facile essere d'accordo su un contributo critico che su un'opera letteraria, non foss'altro perché nel secondo caso il giudicando non ambisce al consenso, ma all'acclamazione, e nel primo il giudice dovrebbe pronunciarsi sulla correttezza del procedimento e sull'opportunità di renderne pubblici i risultati, non piegarsi a una causa di forza maggiore, come la fedeltà a una causa o l'accoglimento snobistico di un santo straniero. Che sia più facile, non vuol dire che le cose vadano poi così, né che, se il giudizio è comparativo, come nelle valutazioni concorsuali, la giustificazione delle preferenze non partecipi all'asta delle esagerazioni.
Non capisco al riguardo la riluttanza degli studiosi più giovani, che la ereditano da quelli più anziani, a cimentarsi con le recensioni. È vero che ormai da tempo esse non vengono burocraticamente riconosciute come pubblicazioni scientifiche e che comporta troppi rischi il meno confessabile beneficio alternativo, se non altro un'ombra d'arroganza e d'ingenua piaggeria, quando la modestia dell'elogiatore è la tacita condizione dell'omaggio e l'investimento in una promozione accademica. Posto però che la recensione può essere più meritevole di un saggio, ciascuno nel suo genere e ambedue rispetto ai doveri professionali, sono tutti suoi l'onore e l'onere di una esposizione maggiore ai controlli e alla discussione dei lettori, che non potrà essere scambiata per la falsificabilità richiesta alla scienza, ma sa di applicazione, umiltà e coraggio.
Quando però l'intento dei curatori della *Critica viva* si presenta «non tanto come omaggio, ma come profilo di una politica (fra molte virgolette, ma anche senza virgolette) delle critiche e dei critici nel secondo Novecento e all'alba più o meno sfrangiata e irta del nuovo secolo e millennio» (*ibidem*), allora, dato che all'altare della politica senza virgolette e ai suoi manicheismi abbiamo già sacrificato, sulle tracce della politica virgolettata vale la pena di porsi, nel libro e fuori del libro, non per questo tradendo il Gramsci non ancora trasversale della nostra gioventù, ma condividendo l'«ambizione etica e appunto politica, che si dipana tra insegnamento, ricerca e società», e credendo di poter «incidere sul discorso sociale» (*ibidem*). Questa politica, la filigrana che riunisce in un disegno organico le sparse membra dei profili immediatamente visibili, non potrebbe che essere l'ulteriore domanda di senso che pone il concorso di tante intelligenze e di tante passioni, coincidenti o no negli stessi individui, i profili e i profilatori, oltre che nei loro oggetti. Non sarà una rivoluzione e neppure una bestemmia, ma dovrebbe risultare rispettoso di tutte le sensibilità, come non riesce a essere fino in fondo il «profilatori» del periodo precedente, supporre che appunto il concorso, il pluralismo, il compromesso e l'apertura, siano la virgolettata politica alla volta della quale hanno spiegato le vele

forse *La critica viva*, probabilmente anche qualcuno meno nostalgico di me e mal che vada la dea cieca e capilluta, che infatti raccoglie quello che ha disseminato. Che la «memoria» debba essere «assistita dalla fortuna», è accertata convinzione,[5] tra gli altri, di Gianfranco Contini. E la molteplicità, che fa rima con libertà, sarebbe una gran sorte anche se non fosse la nostra, mimetizzata dalla vastità del fronte e irretita dal politicamente corretto, nonostante gli inespugnabili arroccamenti di chi non l'accetta (che rima, ma non al mio orecchio, pure con accétta).

## *La mossa*

Un incoraggiamento e un esempio sul quale riflettere, sperabilmente per trarne ispirazione o per riappacificarsi con i propri vezzi, viene dalla formula che i curatori hanno voluto fosse rispettata dai profili. Prima di ciascuno di essi, viene proposto un brano, breve ma abbastanza articolato, dal quale all'autore si chiede di prendere spunto per il suo discorso. Poco importa che non sempre e non allo stesso modo dallo spunto si tragga effettivamente profitto. L'essenziale è che dei critici siano considerati, per così dire, anima e corpo, cioè non l'estratto concentrato dei loro contributi, che, nel contante di pezze d'appoggio o pretesti polemici, compensa la frettolosa consultazione dello studente inappetente e la catena di montaggio dello studioso obbligato a rincorrere le «mediane» con l'aggiornamento bibliografico, ma un assaggio altrettanto veloce dell'esperienza attiva in cui si trasforma, o forse si rivela e si fruisce, la lettura estesa e diretta della critica letteraria (la caccia e non la preda, per dirla con il Montaigne araldico di un articolo di Brioschi che abbiamo pubblicato in questa rivista).[6]
Per risparmiarsi lo strabismo, come non consiglierei mai, sarebbe necessario accreditare la critica di risultati paragonabili a quelli normalmente attribuiti alla scienza e autorizzarla a procedere per apoftegmi, buttando via la scala, cioè la trafila faticosa e istruttiva attraverso la quale si è arrivati al *quod erat demostrandum* e che invece, nel nostro caso e nella migliore delle ipotesi, collauda un procedimento e cerca di sottoporci in maniera intelligibile ciò che vorrebbe aver aggiunto alle nostre conoscenze e il singolare punto di vista che, con la sospensione didattica della propria instabilità (le ipotesi su una realtà così sfuggente rimangono tele di ragno fino a prova contraria), ne dovrebbe costituire la conferma, come ne ha consentito il

[5] Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in Idem, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938.1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 414.
[6] Franco Brioschi, *Sull'identità della critica letteraria*, in «Oblio», X, n. 37, primavera 2020. Appellandosi alla natura letteraria della critica e riassumendola nella comune riconsiderazione della retorica, Brioschi si riferisce a Montaigne e a Vico e li elegge a emblemi della critica moderna, che in effetti non solo secondo lui nasce con l'emancipazione da una retorica prescrittiva. La battuta di Montaigne sulla caccia come vera preda, esemplificativa della virtù premio a se stessa e antesignana del moderno spirito sportivo, si trova citata in Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, con un saggio di Abraham Flexner, Milano, Bompiani, 2014[10], p. 187. Leggo il testo in Michel de Montaigne, *Saggi*, trad. it. a cura di Fausta Garavini, con il saggio di Sergio Solmi, *La salute di Montaigne*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 1234-1235.

conseguimento. Non è diverso il modo nel quale fissiamo un pensiero su carta, per nostra utilità, prima che nell'interesse di chi legge, se non è poi vero, come non è azzardato pensare, che in ultima istanza la critica letteraria non è che una verbalizzazione seconda e di questa prioritariamente risponde.
Partire dal brano offre poi agli autori dei profili la possibilità di cimentarsi con una sfida, o di sfruttare un'occasione, quella di riproporre la mossa classica della critica (se si vuole, un modo per chiamare l'applauso, come la mossa per antonomasia, nell'avanspettacolo), che, per non risolversi in una parafrasi analitica delle opere e non potendo leggere tutto quello che servirebbe, deve scegliere una prospettiva e prende i problemi per la coda, come diceva Pirandello a proposito delle novelle, sia che solo quella abbia a portata di mano e ne voglia inferire il resto, sia che dell'autore o dell'opera di cui si occupa isoli il dettaglio o la veduta più idonei per darne conto.
Che la critica sia un genere letterario, non significa che debba consistere in un esercizio calligrafico, ma che la fruizione del suo apporto non può prescindere dalla lettura diretta e, per quanto si può integrale, dei lavori in cui essa si esprime, dal momento che sono letterari il suo sapere e la dimensione in cui valgono i suoi procedimenti. Anima e corpo appunto e in ogni caso non i pur preziosi riassunti, che non sono poi mai davvero tali e con i quali crediamo di conservare il ricordo di ciò che abbiamo letto, fino a quando non ci capita di riprendere in mano quei libri e scopriamo che, se già ciò che davvero ricordavamo allora non assomigliava neppure a un riassunto, meno ancora ci soddisfa adesso quello di cui ci eravamo fidati, come è più facile ammettere, ma non rimane esclusivo, della letteratura.
Per molti, le cose vanno meglio con una critica come quella dei linguisti, meno interessata ad assomigliare alle opere di cui parla, in quanto vanta rispetto a altri approcci un'oggettività di solito semplicemente simulata, come si conviene alla letteratura. Lascia però interdetti che, per rimediare alla carenza di credibilità dalla quale sono stati afflitti tutti gli altri indirizzi della critica, anche dopo che la crisi della teoria è apparsa irreversibile, si baratti con accertamenti strumentali, quanto si vuole attendibili ma sproporzionati e inverosimili, se non illeggibili (un passaggio in più per venire al sodo prima, come le abbreviazioni, gli acronimi, i termini scientifici), la continuità tra il problema e la soluzione che ne accoglie invece verosimilmente, alla lettera o meno, i riferimenti e li spiega in gran parte negli stessi termini, nel rispetto del visibile e del tangibile messi in scena e finalmente riconoscibili.
È già l'interpretazione in quanto tale, ho sempre sostenuto anch'io, che moltiplica gli indizi, scovandone di nuovi o esautorando e ridefinendo quelli noti, ma lo fa per riscattarli sempre in un disegno di senso compiuto, con il conforto del contesto, tanto più evidente e perentorio, quanto meno tradotto in una formula. La precarietà delle proposte critiche ha bisogno di produrre argomenti solidi come quelli delle metaforiche domande della letteratura. Quello delle une e delle altre è il «mondo del

pressappoco», non l'«universo della precisione»,[7] il tentativo di comunicare come sono maturate le conclusioni raggiunte, non la notifica di una scoperta da importare.

*Verso la tradizione*

Il pluralismo della critica assomiglia d'altronde a quello delle opere letterarie, diverse l'una dall'altra, un po' perché gli autori per primi, anche se si inscrivono nel solco di coloro che li hanno preceduti, fanno di tutto per distinguersene, e soprattutto perché in nessun altro campo come in questo l'originalità è indispensabile per legittimare le ambizioni artistiche e risulta implicita e inevitabile con la constatazione empirica, o per la convenzione ereditata, della impossibilità di esperire altro che un mondo di individui.[8] Fino al punto che gli sforzi per sembrare originali, come se fosse al contrario in gioco un requisito di cui attestare il possesso, ammettono di essere affettazioni. Più o meno visibilmente, originali lo sono invece tutti, come un quarto d'ora di notorietà non si nega a nessuno. In un mondo di individui, le generalizzazioni sono a carico di chi le adopera (come la bellezza, i giudizi sintetici sono nell'occhio di chi guarda) e le rappresentazioni della realtà, se non sono puri effetti ottici (donde la perscrutata afferenza letteraria dell'*esse est percipi*), stilizzano la reazione a una complessità irriducibile.
Il riconosciuto insieme di queste e consimili contraddizioni resiste a tutto ed è la tradizione. Cambia poco che ogni cultura abbia la sua e che alla fine ogni tradizione sia di famiglia. Gli antichi romani edificarono un Pantheon apposta e forse anche noi abbiamo edificato qualcosa di simile per ospitare e illuderci di circoscrivere la tradizione (il sapere, le arti, le tecniche, la storia, i culti), riflettendo nell'architettura immateriale del web, e scaricando perciò su una periferica, la sua onnivora capienza. Come il narratore romanesco di Pascarella si compiaceva perché «Mo noi stamo a fa' bardoria: / nun ce se pensa e stamo all'osteria; / ma invece stamo tutti ne la storia»,[9] chiunque può fare altrettanto (al punto di non sentirne la necessità) con la tradizione, un club al quale non occorre essere ammessi da nessuno e che non può diventare un'esclusiva del tradizionalismo, ma premia, con la relativa momentanea consapevolezza, chi della tradizione sa riconoscere il riaffiorare o la sopravvivenza nelle circostanze più diverse, per esempio scontentando gli scrittori che a essa si vedano riconsegnati, benché la disprezzino. Fuori della tradizione, proprio le opere letterarie che la respingono con sdegno vengono periodicamente degradate a feticci, oggetto cioè di un culto superato e di una tradizione divenuta maniera, in quanto sono

[7] Il riferimento è a Alexandre Koiré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione. Tecniche, strumenti e filosofia dal mondo classico alla rivoluzione scientifica*, trad. it. e introduzione di Paola Zambelli, Torino, Einaudi, 1967[3].
[8] *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio* è il titolo del penultimo libro di Franco Brioschi (Milano, Unicopli, 1999).
[9] Cesare Pascarella, *La scoperta de l'America*, V, vv. 9-11, a cura di Nicola Merola, Vibo Valentia, Monteleone, 1993, p. 41.

uscite non da essa, che sarebbe impossibile (come, nonostante i perenni incrementi ogni modificazione), ma dal cono luminoso e tentatore di un'attenzione procurata e contingente.
Invece di assegnarle funzioni giudiziarie (assolte peraltro per un malinteso senso del dovere e da pulpiti invano autorevoli all'epoca del passaparola elettronico), sembra perciò più utile e realista prendere atto che la critica ha il compito impossibile (e infatti spesso inevaso) di spiegare (o di escogitare) come ciò che esamina possa essere ricondotto alla comprensione condivisa della tradizione: il massimo della futilità, dato che non c'è nulla che in linea di principio giustifichi ammissioni e esclusioni, nemmeno nella letteratura, che pure, per essere riconosciuta, pretende di avere un valore speciale e non può esimersi dal confronto con la tradizione: il suo certificato di esistenza in vita. È una fatica di Sisifo quella della critica, paradossalmente gratificante, o piuttosto liberatoria, sia che si sciolga in un plauso, sia che si scarichi in una stroncatura.
In un'altra occasione, per sostenere che *Degli studi letterari non ci si può sbarazzare*,[10] avevo assegnato a un racconto di Borges, *La scrittura del dio*, compreso nel suo *L'Aleph*, un valore di apologo che era probabilmente già nelle intenzioni dell'autore. Il protagonista, Tzinacán, che è «mago» e sacerdote di un dio al quale ha spesso sacrificato vittime, cerca di capire in che modo si potesse realizzare la promessa divina di «una sentenza magica» risalente al «primo giorno della Creazione» e capace di «giung*ere* alle più remote generazioni», senza «che la toccasse il caso» o che la potesse leggere un non «eletto», prima della «fine dei tempi», che ora sembra arrivata con l'invasione dei *conquistadores* spagnoli. «Quale tipo di sentenza […] costruirà una mente assoluta», capace di soddisfare durata, segretezza, intangibilità e rivelarsi al momento giusto? Tzinacán pensa perciò a qualcosa come le «forme antiche, forme incorruttibili ed eterne», e, essendo recluso in una segreta, dalla quale può vedere soltanto l'andirivieni di un giaguaro, prigioniero come lui, immagina che, per «un segreto favore» del dio nei suoi confronti, la sentenza sia stata affidata proprio alla «pelle viva dei giaguari»,[11] affinché gli ultimi uomini lo ricevessero grazie alla sua intermediazione.
Continuo a credere che la tradizione soltanto abbia i requisiti menzionati e che alla domanda sulla sentenza magica l'apologo rispondesse con la provvidenziale intuizione della coincidenza di quello che c'era con ciò che in effetti sarebbe servito. Fino a allora, ero convinto che farsi bastare quel che c'è,[12] fosse specifico della letteratura e comprenderlo il compito della critica, con la quale presumevo di avere più dimestichezza. Era invece l'occorrenza nota di una regolarità che mi sfuggiva. Non si può però essere evoluzionisti a tempo.

[10] In Merola, *Critica a tempo* cit.
[11] Le citazioni precedenti sono ricavate da Jorge Luis Borges, *La scrittura del dio*, in Idem, *Tutte le opere*, trad. it., a c. di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, vol. I, pp. 857-859.
[12] Cfr. Merola, *Quel che c'è*, in Idem, *Appartenenze letterarie. Patrie, croci e livree degli scrittori*, Pisa, ETS, 2011. Ho letto con profitto le considerazioni di Ivano Dionigi, *Il presente non basta. La lezione del latino*, Milano, Mondadori, 2016

*La scuola*

Il più fortunato tentativo di normalizzare il campo degli studi letterari, quello tendenzialmente scientista affermatosi a partire dagli anni Sessanta, ha puntato su una rigorosa formalizzazione della critica, sostituendo all'improvvisazione dilettantesca e all'impressionismo fino a allora prevalenti, la puntuale definizione delle procedure, cioè un metodo preciso, precedentemente notificato, verificabile e importato da una delle scienze umane e soprattutto dalla linguistica, al momento la meno lontana di quelle più prestigiose. Sulla scelta tra questi approcci si aprì una serrata discussione, ma si raggiunse ben presto un regime misto, eclettico per quanto concerneva i referenti dottrinali, ma in concreto teso a giustificare l'interpretazione, e più il maggior ingombro dei riferimenti dottrinali, che l'audacia delle letture. *I metodi attuali* [13]– così era intitolata l'antologia con la quale Maria Corti e Cesare Segre presentarono al pubblico italiano le nuove tendenze della critica e così ho continuato a chiamarli poco cerimoniosamente anch'io, in polemica con l'idea che ne esistesse uno diverso dalla lettura –, oltre che alla linguistica e alla filologia, guardarono tra l'altro alla semiotica (che allora da noi si chiamava semiologia), alla sociologia, alla psicanalisi, nonché naturalmente al marxismo. L'affermazione dei metodi attuali andò oltre il successo e la durata del libro omonimo, pressoché inevitabilmente e quasi subito trovando un equilibrio e contaminandosi con il sostrato marxista, il radicamento del quale ha consentito la sopravvivenza conformistica di una specie di surrogato misto, in cui i residui dottrinali sembravano un'estensione intellettuale del senso comune e delle buone maniere e non sempre gli stessi famigerati braghettoni.[14] Negli anni successivi, non poteva che prevalere il pragmatismo, che ha consentito l'emersione di una generazione tanto agguerrita e curiosa, quanto refrattaria alle astrazioni della teoria della letteratura, salvo disporsi infine a una meno passiva dipendenza dalle scienze che negli ultimi anni si sono guadagnate il maggiore ascolto, scalzando psicanalisi e semiotica. Sarebbe stato strano il contrario e la stessa sorda resistenza di quelli come me, vecchi e infedeli anche ai vecchi dèi, intende l'orecchio al crescente romor. Come che sia, viva la critica, che sarà migliore o peggiore di quanto si crede, ma intanto va comunque considerata una frontiera da presidiare, per la gestione del patrimonio letterario, per l'orientamento della ricerca negli ambiti interessati e perché, insieme con la letteratura, insegna a giocare con la realtà. Se lo scopo non persuade, si apprezzi la convenienza del mezzo.
Il libro curato da Curreri e Pellini offre uno spaccato del pluralismo attuale, di quello quasi ideologico dei giovani e di quello inerziale della generazione precedente (dato che la scelta è relativa ai nati tra il '20 e il '40, protagonisti della stagione d'oro della

[13] *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, E.R.I., 1970.
[14] Sui conformismi più recenti, vale la pena di leggere il brillante *pamphlet* di Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

critica, ma esorditi prima, permeabili alle novità e più spesso tentati dalle contaminazioni), e lo propone quasi come una lezione, che non sarà la politica di cui parla la *Nota introduttiva*, ma per me è la rinnovata consapevolezza che si deve ricavare da un così articolato dispiegamento di energie e talenti. Solo un'apertura simile, sia detto anche a correzione del mio rammarico iniziale, poteva sanare una dimenticanza alla quale siamo purtroppo abituati, per occuparsi della scuola, includendo per esempio Lidia De Federicis, una studiosa della quale si sa troppo poco, non tanto perché fosse una donna, quanto perché ha insegnato a scuola e non all'università. È sua e di Remo Ceserani (pure lui opportunamente rappresentato in *La critica viva*) l'antologia che ha cambiato quasi da sola il modo di concepire l'editoria scolastica, *Il materiale e l'immaginario*, inventata, costruita, abbondantemente corredata di note, cappelli e integrazioni, tutti aggiornatissimi e proiettati sull'Europa e una cultura interdisciplinare, non per estendere oltre misura i programmi delle scuole superiori, ma per proiettare in un libro il modello di lettura, tra curiosità attiva e reclutamento intellettuale, che si voleva suggerire a professori e studenti. Non un come leggere, ma un che fare prima, durante e dopo.
La difesa della critica, dovunque si spinga, si fonda sulla irrinunciabilità della tradizione (di essa e della sua irrinunciabilità non si deve che prendere atto) e sulla manutenzione del suo patrimonio, assunto, interpretato e investito negli orizzonti attuali, altrettanto vantaggiosamente per la conservazione e il rinnovamento. Ecco perché il suo luogo deputato non può che essere la formazione, lo spazio istituzionale della trasmissione culturale e di un apprendimento reciproco, oltre che attivo e passivo, dove la socializzazione tra le persone e la familiarizzazione con il sapere esigono e favoriscono la più pragmatica comprensione del diverso, lo spirito critico retoricamente invocato e oppresso dal dottrinarismo, libero dai pregiudizi e garante della pubblicità in nome della quale si ribella a essi e alle costrizioni, in coerenza con la reale complessità della tradizione e alla luce della presunzione di sensatezza a essa consustanziale.
La critica scommette e indirizza i propri sforzi sulla disponibilità all'ascolto di un uditorio reale o virtuale di studenti, in sua assenza prefigurando l'equivalente di una classe coinvolta nel processo dell'apprendimento e interessata o tenuta a interessarsi ai temi trattati, come più chiaramente risulta proprio quando non si sentirebbe alcun bisogno di letteratura, a ancor meno di spiegarla, poiché non c'è nessuna classe in ascolto e niente giustifica la presupposta necessità di non dare nulla per scontato, ricominciando sempre da capo (se non in senso assoluto, in rapporto alle conoscenze che il pubblico dovrebbe conoscere quanto chi parla), e forse risulterebbe gratuito l'interesse stesso per una letteratura che non legge quasi nessuno. Chissà che la gratuità[15] non sia il segreto dell'apprendimento istituzionale e della gloriosa sopravvivenza della tradizione, che si manifesta dappertutto ma viene focalizzata

[15] Cfr. Ordine, *L'utilità dell'inutile* cit. La fortuna internazionale dell'opera ha assicurato anche nel nostro paese un'inedita visibilità al tema, prossimo a quello che mi sta a cuore e ho definito nello stesso giro d'anni, ma meno sensibile alle implicazioni teoriche con la letteratura e più attento alle idee degli scrittori e dei filosofi.

attraverso di esso e una esperienza ludica come i suoi strumenti, cioè mimetica, parziale, approssimativa, ricalcata sulla lettura, condotta per campioni indicativi di mere tendenze (spesso pure impressioni), contingente, affidata infine a una formulazione a sua volta letteraria, cioè non formalizzabile senza danni, e riferita a un oggetto per definizione non convertibile in una formula esaustiva, come in una traduzione, o anche solo stabilmente soddisfacente. Niente di scientifico, o non necessariamente, ma la pratica e l'abilitazione delle risorse e dei procedimenti che rimangono indispensabili per comprendere tutto il resto, e le scienze stesse.

*Dove accanto a Blasucci si nominano Totò e il premio Nobel per la fisica*

Ai maestri dei nostri studi, ai molti dai quali ho imparato e agli altri, una decina d'anni fa, avremmo voluto dedicare un convegno, con la partecipazione di tutte le università romane, per interrogarci su ciò che aveva rappresentato la loro lezione e sui suoi esiti.[16] Non se ne fece nulla, per i contrasti emersi sin dai criteri che dovevano presiedere alla scelta dei nomi. Invece a una iniziativa consimile alcuni colleghi sono riusciti a dar seguito, poco tempo dopo, ritagliando sulla loro sede nomi e scuole. Il mio progetto, ora me ne avvedo, indulgeva a una fissazione che i miei compagni d'avventura dovevano vedere con sospetto e io stesso avevo qualche pudore a confessare. Perché la letteratura avrebbe dovuto garantire ai processi formativi un profitto maggiore delle altre discipline?
Resto però persuaso che, qualsiasi cosa insegnino, i maestri degli studi letterari svolgano la loro funzione più importante soprattutto in quanto, anche se non sanno ciò che i loro allievi magari vorrebbero sapere e non hanno in testa un obiettivo preciso, stanno rispondendo e possono comunque essere ascoltati come se rispondessero a una domanda simile a quella di Totò, in *Totò, Peppino e la malafemmina*, l'unica che dia un'idea del motivo per cui docenti e discenti sono chiusi in un'aula per andare da qualche parte, lontano e più in alto, neanche fossero su un'astronave: «per andare dove dobbiamo andare, per dove dobbiamo andare?». La domanda, estremistica e inespressa, si è a lungo focalizzata sulla poesia e poi sulla letterarietà, su una mai onorata responsabilità valoriale, per essere svuotata con argomenti rigorosi e condivisibili, in Italia più di tutti da Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo,[17] e infine ignorata o irrisa, ma andava forse solo riformulata, per reagire a un analogo smarrimento, in termini simili a quelli di Totò. Che, per l'interposta persona dell'attore Pietro De Vico, intento a contare i piccioni di piazza San Marco a

[16] L'idea era stata ispirata da George Steiner, *La lezione dei maestri. Charles Eliot Norton Lectures 2001-2002*, trad. it., Milano, Garzanti, 2004.
[17] Cfr. Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, il Saggiatore, 1983; Costanzo di Girolamo, *Critica della letterarietà*, ivi 1978. Tutti e due gli studiosi hanno successivamente approfondito questo punto di vista. L'ho condiviso e non ho cambiato parere. Non per questo penso che l'aspirazione opposta sia meno reale e non svolga invece ancora una funzione. Non è un cedimento all'irrazionalismo idealistico attribuire alla lettura stessa, magari solo come un punto di fuga o un vuoto che regge un pieno, l'esigenza di una specificità letteraria.

Venezia nel finale di un altro celebre film, *Totòtruffa '62*, smaschera i presunti esorcisti della complessità letteraria.
Il paragone con il grande comico non è né vero né onesto nei confronti dei maestri dei nostri studi letterari, che non potevano soffrire delle mie stesse fissazioni e di quelle documentate dalla bibliografia diffidavano giudiziosamente. Avendone conosciuto qualcuno, ricordo quello del quale non sono mai stato l'allievo, come mi sarebbe piaciuto, e che, quando lo chiamavo Maestro, si ribellava accusandomi di coglionarlo. La parola, l'arguzia e l'insegnamento sono stati quelli di Luigi Blasucci, il Ginone che non è mai stato per me e avevano tutti i motivi per venerare i suoi scolari. Proprio scolari, un titolo onorifico, perché Blasucci è stato, «come amava definirsi, ancora con autoironia, 'critico liceale'» (p. 76, cito dal profilo di Pellini), e non mancò di ribadirlo, anche in uno dei suoi contributi a «Oblio», una lezione dantesca, precisando all'esordio di aver «voluto conservarne lo spirito didattico-liceale».[18]
Nella stessa pagina, Pellini cita «un'altra massima del Blasucci orale [suo non metaforico maestro alla Normale di Pisa] (all'incirca: 'se la statistica contraddice la stilistica, le campane a morto suonano per la statistica')» (p. 76), che potrei addurre a sostegno della politica virgolettata della *Nota introduttiva* di Curreri e Pellini ed è musica per le orecchie della critica. Me ne distrae però la non stranissima coincidenza della sentenza di Blasucci, più che con altre celebri prese di posizione a favore delle prerogative della critica, con la preventiva difesa epistolare di Evangelista Torricelli, rispetto all'eventualità che un esperimento fallisse: «Se poi le palle di piombo, di ferro, di pietra non osservano quella supposta proporzione, suo danno: noi diremo che non parliamo di esse». La coincidenza è doppia (tripla se contiamo quella principale appena illustrata), perché era già strano che mi fossi imbattuto nella citazione quando era tale, in un libro del premio Nobel per la fisica Giorgio Parisi che avrei voluto temerariamente recensire,[19] e adesso le parole di Torricelli mi fanno comodo per sostenere le ragioni di Blasucci.
Finché rimaniamo e pensiamo in termini «di piombo, di ferro, di pietra», cioè in questo caso di riscontri materiali e quantificabili (perché tali diventano per la critica letteraria quelli che per lo scienziato del Seicento erano le occasionali fattispecie, sperimentali dentro l'esperimento, di una legge ipotizzata), ci viene preclusa una comprensione della specificità riconosciuta alla letteratura, che risulta dai suoi effetti, ma non si distingue dalla tradizione, con la quale per lo più li condivide, se non per la pretesa e l'attribuzione ancora corrente di un valore estetico. In valore estetico, vengono convertite dinamiche relative piuttosto alla lettura, sede o responsabile dello sdoppiamento della lettera, tra forma grafica e equivalente sonoro, e poi con il significato, il contesto immediato, quelli remoti, le associazioni, insomma il senso, la riassuntiva instabilità delle sparse membra alle quali l'ispezione analitica riduce ogni testo.

[18] Luigi Blasucci, *Nel laboratorio della Commedia. Una lezione liceale*, in «Oblio», VII, 28, 2017, p. 29.
[19] *In un volo di storni. Le meraviglie dei sistemi complessi*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 75.

Nessuna meraviglia, se la pluridimensionalità che, per non trascurarne niente e non perderne il controllo, inseguono le nostre rappresentazioni della letteratura, si è ritenuta soddisfatta dalla semplificazione didattica in fattori ed è stata ricondotta a rubriche omogenee (la lingua, la costruzione, la cultura, gli ideali, i modelli), ampiamente corredata di esempi ulteriori e spesso resa diversamente eloquente dalla relativa impostazione grafica. Ottima per schematizzare un ragionamento o memorizzare scansioni cronologiche, molto meno idonea a gestire la complessità della comunicazione letteraria o proprio a verbalizzarla.
A dare conto della singolare complessità che governa il risultato di tanti diversi fattori, è la critica in quanto genere letterario, perché non può che essere una finzione letteraria la riconsegna alla tradizione di ciò che nemmeno potrebbe sfuggirle ma deve essere all'altezza della responsabilità valoriale che le è stata storicamente attribuita. Per rispondere all'attesa, la critica ha bisogno di un pubblico, reale o virtuale, sul quale fare leva e commisurare lo sforzo. È la pubblicità a esso garantita che chiede alla verbalizzazione la compiutezza e l'economia, com'è la conseguente linearità diegetica della comunicazione a rendere problematica la prospettiva scorciata grazie alla quale tuttavia la pluridimensionalità non andrà perduta e il critico si accontenterà della simulazione, per illudersi di essere riuscito nel suo scopo. Per capirlo, arrivo a raccontarmelo come un'*ékphrasis* seconda, la lettura dell'immagine poco definita in cui si trasforma con la lettura e nel ricordo l'opera letteraria.
Coincidenze a parte, la sentenza di Blasucci e la difesa iattante di Torricelli riguardano una differenza che si presta agli equivoci e sulla quale ho montato questo articolo. Se Torricelli ritiene di poter presupporre regolarità che, avendo un valore generale e non potendo essere smentite dai singoli casi, si riferiscono alla situazione eccezionale in cui sono escluse le interferenze di ogni tipo («È stato Galilei a trovare uno strumento potentissimo per indagare la natura: semplificare i fenomeni»),[20] Blasucci subordina la certezza delle quantificazioni, non solo la statistica in quanto tale, all'obbligo di pertinenza. Il suo personale *res tene* lo traduceva in primato del testo e lui era felice di osservarlo, rendendo onore alla complessità – anch'essa meravigliosa come quella dei sistemi indagati da Parisi – delle «interazioni» (la lettera e il senso, la diegesi e la mimesi, il testo e il contesto) grazie alle quali, anche nella poesia, le singole componenti si comportano «in modo coerente, producendo un'unica entità collettiva e multipla». Anziché consentire di «estendere l'applicabilità delle tecniche di meccanica statistica dalle entità inanimate agli animali»[21] e quindi ai poeti in quanto esseri umani, a esse, alle poesie e alla loro complessità, che sulla incontrollabilità delle variabili sono convenzionalmente fondate, la critica riserva il trattamento che spetta a individui irriducibili per definizione, che non rientrano in una

[20] Ivi, p. 74.
[21] Ivi, pp. 9 e 7.

classe ma possono assomigliarsi o assomigliare, intrecciando rapporti mutevoli e parziali e sottraendosi a qualsiasi ingabbiamento preventivo. [22]
Quando il Maestro, che era già stato per i colleghi il Poeta negli anni del suo studentato pisano (neppure questo soprannome era di suo garbo), restituiva ai versi dei suoi Leopardi e Montale la tensione che li aveva animati, ritrovava la strada di casa, la pista poetica di una storia personale di letture e aspirazioni e l'ininterrotto riconoscimento in cui, quasi ci fosse ogni volta qualcosa che non sapeva di sapere, qualsiasi ricordo e ogni singolo momento della lettura si rivelavano agnizioni, suscitando risonanze e determinando corti circuiti tanto con il vissuto quanto con l'inverato funzionamento della lingua e della memoria. In ciascuna di queste, non si riaffacciano reminiscenze platoniche, che sarebbero state laicamente respinte, ma appunto il gettito attuale e concreto di una memoria prodigiosa, che aboliva le astrazioni rimpolpandole, e avventure felici dell'intelligenza, in cui si manifestava la vitalità della tradizione e l'euforia della scoperta celebrava i suoi fasti. Blasucci non era l'unico ad avvertirne l'urgenza, ma sapeva come pochi che la sua missione da critico era quella di propiziare l'esaudimento di una preghiera infantile di senso: «Mondo, sii, e buono; / esisti buonamente».[23]

[22] La letteratura è quello che è e funziona come funziona, anche se gli esperimenti falliscono, poiché in essa contano realmente e resistono nel tempo, concrete e definite, e ciascuna allo scetticismo del suo cardinal Ippolito, le «minchionerie» degli scrittori, i personaggi le ambientazioni, gli oggetti le vicende. Cfr. Henry James, *Émile Zola*, in *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, trad. it., a c. di Giovanna Mochi, Torino, Einaudi, 1993, pp. 324-325.
[23] Andrea Zanzotto, *Al Mondo*, in Idem, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968, vv. 1-2. A Blasucci «Oblio» dedicherà prossimamente la rubrica «All'attenzione».

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

# recensioni

**Diego Ghisleni**

AA. VV.
*Come circola la poesia nel secondo Novecento. Mappare il campo da vicino e da lontano*
a cura di Elisa Gambaro e Stefano Ghidinelli
Dueville
Ronzani Editore
2023
ISBN 979-12-5997-010-7

Elisa Gambaro, *Forme, formati, funzioni*
Luca Zuliani, *Come studiare le carte dei poeti*
Paolo Giovannetti, *Qualche idea su Ezra Pound e la traduzione*
Massimiliano Tortora, *Quando il testo cambia funzione: su* Una visita in fabbrica *di Vittorio Sereni*
Elisa Gambaro, *Fare libri di poesia: la funzione Mondadori nel campo poetico milanese (1958 – 1970)*
Stefano Ghidinelli, *Traiettorie interrotte: per una fenomenologia dell'insuccesso poetico*
Jacob Blakesley, *La sociologia della traduzione poetica: i poeti-traduttori europei*

*Come circola la poesia nel secondo Novecento. Mappare il campo da vicino e da lontano*, recentemente edito da Ronzani con il sostegno del centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, è una miscellanea di contributi presentati nel corso di due seminari del ciclo "I poeti di Apice": *Forme, formati e funzioni. La circolazione della poesia nel secondo Novecento*, tenutosi il 18 settembre 2019; *La poesia tradotta. Mappare il campo da vicino e da lontano*, tenutosi il 28 ottobre 2020. Ciascuno degli interventi raccolti nel volume aggiorna il dibattito su temi alquanto problematici della contemporaneità, a partire dalla considerazione di una necessaria socializzazione dell'oggetto libro di poesia e dell'impatto di questa sulla forma e sul formato del testo. La nostra recensione intende mettere in luce i punti affrontati dai singoli saggi con una particolare attenzione alle osservazioni sulla costituzione assolutamente dinamica del libro di poesia.
Dopo l'introduzione generale di Elisa Gambaro (*Forme, formati, funzioni*), i sei saggi indicizzati seguono un ordine metodologico, in quanto proseguono da un approccio di lettura di tipo ravvicinato (*close reading*) a uno di *distant reading*, che si giova delle provocatorie tesi di Franco Moretti, messe a punto in *La letteratura vista da lontano* (Einaudi, 2005). Infatti, diversamente dai primi quattro contributi di Zuliani, Giovannetti, Tortora e Gambaro, fondati sull'analisi qualitativa della singolarità esemplare, i due conclusivi di Ghidinelli e Blakesley accedono a un quadro d'insieme di carattere statistico e quantitativo. Tale modalità d'indagine è in grado di completare gli studi microanalitici, basati sulla consultazione delle carte e dei dati inerenti ai casi specifici, offrendo una prospettiva macroanalitica, capace di considerare termini di ricerca extracanonici: «Ma il problema della close reading [...] è che dipende necessariamente da un canone molto ristretto [...] investi così tanto in singoli testi solo se pensi che pochi di questi sono davvero importanti. Altrimenti non ha senso. E se vuoi guardare oltre il canone [...] la close reading non lo farà» (Moretti, *Distant reading*, London, Verso, 2013, p. 48).
In *Come studiare le carte dei poeti*, Luca Zuliani si interroga sul pubblico della poesia a partire dall'esperienza di allestimento dell'*Opera in versi* (1998) di Giorgio Caproni per la collana dei «Meridiani» Mondadori. Dalla testimonianza dell'autore emerge come, nel redigere l'edizione critica, egli stesso si sia trovato a ragionare sull'entità del suo destinatario, problematizzandone l'esiguità. Considerando a chi è rivolta, l'operazione di ricostruzione denominata «filologia d'autore» da Dante Isella non si allontana molto dalla *critique génétique*, nata in Francia in

opposizione alla tradizione filologica. Se infatti la filologia d'autore e la critica genetica sposano metodologie differenti, rispettivamente orientate a una ricostruzione del testo unico e alla virtuale «*dematerializzazione del testo*» (Zuliani, p. 23), medesimo è l'esito: un'offerta per il lettore forte, il ricercatore o l'«*iperlettore* che ama gustarne l'instabilità» (p. 28). Sono queste considerazioni che sollecitano il filologo a farsi mediatore tra l'opera e un pubblico più ampio, non necessariamente specialista, mediante la stesura di un'introduzione discorsiva, completa di indicazioni dei luoghi più significativi dell'apparato, autocommenti importanti per l'interpretazione del testo e informazioni di base sui personaggi citati. Il contributo di Zuliani informa sull'impatto costruttivo del lettore implicito, in questo caso diretto a un'edizione critica, che come tale dovrebbe essere scientifica e la cui oggettività è in realtà messa a rischio: «il mio tentativo di avvicinare l'apparato a un lettore non specialista rivela appunto l'intenzione – il desiderio e il bisogno – di trasformarlo in qualcosa di diverso da un'edizione critica e, per di più, in qualcosa di meno oggettivo» (p. 31).
I contributi di Paolo Giovannetti e Massimiliano Tortora risultano entrambi particolarmente efficaci nel confermare l'iscrizione del libro di poesia in un contesto sociale da cui dipendono il suo formato e la forma del testo. Entrambi adottano la prospettiva ravvicinata per due casi di studio diversi: il primo si dedica alle carte di Ezra Pound conservate nell'archivio di APICE, e in particolare ai manoscritti di *Catai* (Scheiwiller, 1959) e ai carteggi del poeta con la figlia Mary e Vanni Scheiwiller, coinvolti nell'operazione di traduzione in italiano dell'antologia di poesie cinesi tradotte, a loro volta, in inglese da Pound nel 1915 (*Cathay*); il secondo analizza il caso di *Una visita in fabbrica*, poemetto sereniano pubblicato nel celebre quarto numero de «Il menabò» (1961) e successivamente destinato a *Gli strumenti umani* (1965).
Del saggio di Giovannetti si rileva il peculiare approccio di Ezra Pound alla traduzione, che lo studioso definisce una «propensione accanita per una forma inesauribile e inesausta» (Giovannetti, p. 51), celebrando il «profondo novecentismo» o modernismo dello statunitense e giustificando la perplessità di quest'ultimo nei riguardi delle proprie competenze: «"I have never been satisfied with my english in this poem. Translator should improve in some places to make up for losses in others" […] Pound afferma che la sua lingua qua e là è manchevole, e richiede una collaborazione da parte del traduttore perché l'essenza profonda della poesia possa sprigionarsi» (p. 40). È infatti un ambiente cooperativo di traduttori quello che il poeta costruisce insieme alla figlia Mary e Vanni Scheiwiller per la pubblicazione di una versione italiana di *Cathay*, un intorno necessario a mettere alla prova il testo per un suo continuo miglioramento: «"don't take my suggestions for answers. They indicate point where improvement is possible" [...] il testo va eseguito, potremmo dire stressato, appunto come avviene nell'accertamento del corretto funzionamento di una macchina» (p. 50). L'importanza della triangolazione collaborativa all'origine della forma definitiva di *Catai* è testimoniata *in primis* dal comune accordo di tradurre i versi inglesi, più essenziali per statuto di lingua sintetica, mantenendo la stessa brevità anche in italiano, di per sé più analitico; in secondo luogo da alcuni diverbi tra Pound e Vanni, come quello a proposito del troncamento – «Per favore non spezzi tutte le parole e non soffi via gli articoli. Ho fatto una testa così a Mary perché non tronchi le parole» (p. 49) –, che testimonia la predilezione poundiana del suono e del ritmo allitterante sull'equilibrio fonico dei singoli versi.
Se il contributo di Giovannetti rende conto dell'incisività del microcontesto sociale sulla pratica della traduzione poetica, il saggio di Tortora indaga gli effetti di una mutata destinazione elettiva sul testo, a livello formale e contenutistico. Le ragioni delle numerose varianti registrate da *Una visita in fabbrica* con il trasferimento dal formato rivista al formato libro, secondo lo studioso, sono da ricercare al di fuori del perimetro testuale, ovvero nel macrotesto degli *Strumenti umani*. In effetti, è proprio in virtù dello statuto non discreto della forma-libro che il poemetto sereniano si reinventa, trovandosi a dialogare con altre sezioni e componimenti in funzione di un disegno più ampio e strutturato. Se la versione del '61 di *Una visita in fabbrica* era inserita all'interno di un contesto in cui era possibile un confronto a proposito di industria e letteratura con gli altri testi del quarto

numero de «Il menabò» (uno fra tutti, *La linea gotica* di Ottiero Ottieri), la veste einaudiana del poema è diversa, in primo luogo poiché cadono le voci altre di riferimento. Difatti alla *vexata quaestio* di Vittorini – se la letteratura fosse in grado di rappresentare lo sfruttamento e l'alienazione del mondo neocapitalista – Sereni risponde scrivendo un testo «all'insegna di un "no" implacabile» (Tortora, p. 64), laddove le varianti della *ne varietur* suggeriscono una posizione più flessibile, individuando una possibilità di dialogo nella poesia stessa, precedentemente sfiduciata. Intendendo il poemetto come parte integrante di un macrotesto poetico, è evidente «come *Una visita in fabbrica* sblocchi l'interruzione comunicativa con cui si apriva *Uno sguardo di rimando*, e muovendo da un attacco sonoro – "lontanissima una sirena di fabbrica" – crei forme di dialogo» (p. 73). Oltretutto il destinatario einaudiano costituisce un pubblico più eterogeneo e meno 'specializzato' di quello del più militante «Il menabò», e questa è un'ulteriore ragione cogente per Sereni che, da una versione all'altra, asporta dal testo i *loci* più esplicitamente riferiti all'alienazione dei lavoratori (come l'originale verso incipitario: «Bisbiglia la mattina degli sciami operai»), ottenendo come risultato un poemetto non meno impegnato, soprattutto in virtù della rinnovata fiducia in un dialogo.

Vittorio Sereni è anche il caso di studio di Elisa Gambaro, questa volta non come poeta, bensì in qualità di direttore letterario di Mondadori (1958-1975) e, più specificamente, dello «Specchio» (prima di allora la collana di poesia era stata diretta da Ravegnani). Sereni muta l'approccio editoriale secondo tre direttive: l'eliminazione della «residuale presenza di opere in prosa [...] l'ingresso a catalogo di poeti non italiani [...] la progressiva presenza di autori appartenenti alle generazioni più giovani» (p. 93). Anche in questo saggio si registra l'impatto di una socialità editoriale sulle scelte di pubblicazione, oltre che sulla proposta autoriale, in molti casi severamente modificata dall'intervento di un gruppo di lettura ristretto e specializzato (Fortini, Raboni, Forti, Della Corte, Solmi, Crovi *et al.*). Lo dimostrano, per esempio, la lunga gestazione editoriale della *Vita in versi* di Giovanni Giudici, assemblata da Raboni nel corso di un triennio, e la ripubblicazione di *Poesia e errore* (1969) di Franco Fortini, per la quale Sereni insiste sull'eliminazione di *Foglio di via* e sollecita una revisione stilistica della prima edizione. A questo punto, Gambaro si domanda per quale motivo *La luna dei Borboni e altre poesie* (1962) di Vittorio Bodini è stato accolto nel catalogo dello «Specchio» nonostante i «tiepidi giudizi dei lettori editoriali» (p. 111). La risposta è nei carteggi di Sereni con quest'ultimo: la pubblicazione dell'opera lirica di Bodini è il compromesso che il direttore editoriale di Mondadori stringe con l'autore per ottenere il suo contributo alla collana come traduttore dalla lingua spagnola – escono per «Lo specchio» *Poesie* (1964) e *Il poeta della strada: poesie civili* (1969), di Rafael Alberti. Proprio da questa iniziativa è misurabile un capovolgimento tendenziale del rapporto fra traduzione e poesia nel panorama editoriale italiano di quegli anni: se nel primo Novecento era più facile che una traduzione venisse affidata a un autore in quanto poeta, nel secondo dopoguerra diventa possibile arrivare alla pubblicazione del libro di poesia facendo leva sulle proprie abilità traduttive. Inoltre «la funzione dei libri tradotti come dispositivi catalizzatori del prestigio letterario del traduttore si è [...] rovesciata: la "funzione autore" che dovrà catturare l'attenzione del pubblico e accrescere il capitale simbolico dell'editore è traslata sul nome del poeta tradotto, reso fruibile a un'utenza nazionale in espansione» (p. 112).

Con l'approccio di una lettura distanziata, invece, Stefano Ghidinelli traccia una sintetica mappa dei processi di valorizzazione del libro di poesia nel secondo Novecento, analizza le traiettorie extracanoniche dell'«*insuccesso poetico*» (Ghidinelli, p. 113) e informa il dibattito già aperto da Guido Mazzoni circa la perdita di autorevolezza cui le maggiori collane di poesia italiane sarebbero andate incontro (cfr. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre. Teoria testo traduzione», VII, 2017, pp. 1-26).

Tra le molteplici curiosità rilevate dallo studioso in merito al pubblico della poesia edita per «Lo specchio», la «Verde» e la «Bianca» è interessante notare, a dispetto di una percezione diffusa, un

incremento progressivo della domanda, da relativizzare ovviamente in base alla parallela e decuplicata offerta generale di libri. Le analisi condotte dal critico, cronologicamente ordinate e riguardanti gli autori e il numero di opere accolte nei tre cataloghi per ciascuno di essi, rispondono anche all'atteggiamento «apocalittico» (p. 151) di Mazzoni, secondo il quale il sintomo della perdita di incisività delle maggiori collane italiane consiste nel «ben differente vantaggio competitivo che l'esordio nei cataloghi delle "collane storiche" sarebbe in grado di assicurare oggi, rispetto a quanto accadeva quarant'anni fa» (p. 142). Se infatti Mazzoni asserisce che gli esordi di Dapunt e Pellegatta, usciti per la «Bianca» e «Lo specchio» negli anni Dieci, non hanno tratto lo stesso tipo di vantaggio assicurato a Patrizia Cavalli e Maurizio Cucchi negli anni Settanta, una prospettiva adeguatamente distanziata svela il carattere illusorio della promessa di competitività affibbiata da tali collane agli esordi assoluti. Il livello di autorevolezza dei cataloghi, infatti, non dipende tanto dalle «più o meno occasionali scommesse, quanto piuttosto dalla capacità di selezionare in modo precoce e equilibrato, dal novero di voci lanciate e per così dire già "testate" dai circuiti propedeutici, quelle che è più importante acquisire» (p. 150).
Infine, Jacob Blakesley stila percentuali illuminanti a proposito di tendenze traduttive nazionali e internazionali, che una prospettiva ravvicinata non avrebbe potuto cogliere, a partire da un *corpus* di 495 poeti e poetesse inglesi, francesi e italiani, ricavato dalla consultazione di cinque antologie di poesia novecentesca. Dalle analisi dello studioso emergono alcuni dati interessanti sotto i punti di vista letterario e sociologico. Basti rilevare lo scarto tra la percentuale di italiani traduttori da altre lingue (72%) e quella dei colleghi francesi (51%) e inglesi (39%) per assumere come la letteratura nostrana si collochi quasi alla periferia del sistema letterario europeo, risentendo maggiormente del bisogno di accedere alle letterature straniere: «In tutte le misure di produttività traduttiva, i poeti inglesi arrivano ultimi. Questo dimostra che i poeti nel più egemonico sistema letterario (inglese) di solito non traducono tanto quanto i loro colleghi nei sistemi letterari meno egemonici (come francese) o addirittura semi-periferici (come italiano)» (p. 191). Un ulteriore dato significativo riguarda le percentuali di traduttori per genere, e informa a proposito di una disparità sessuale a priori e a posteriori. Poiché le poetesse traducono ciascuna in media da meno lingue rispetto ai poeti (1,8 contro 2,4): «questo deve dipendere, almeno in parte, dalla differenza nel livello di istruzione, a causa della disparità di opportunità di istruzione offerte a uomini e donne» (p. 200). Inoltre, il fatto che alle poetesse sono assegnate più raramente traduzioni di autori canonici ha fatto parlare di «mascolinizzazione della traduzione dei classici» (cfr. Kalinowski, *La vocation au travail de traduction*, «Actes de la recherche en sciences sociales. Traductions: les *échanges* littéraires internationaux», 144, 3, p. 53).
Per concludere, al di là dei singoli approcci, i sei contributi raccolti in volume e introdotti da Gambaro mettono in evidenza l'estrema mobilità della poesia, dal momento che non può essere studiata limitatamente al testo e alle intenzioni autoriali, ma deve considerarsi all'interno di un contesto di fruizione sociale da cui dipende e da cui viene valorizzata. Il volume miscellaneo a cura di Elisa Gambaro e Stefano Ghidinelli ha poi il merito di mostrare come possa essere proficuo fare interferire prospettive differenti, da vicino e da lontano, per restituire una panoramica a fuoco dell'oggetto-libro di poesia nel secondo Novecento.

**Mario Cianfoni**

AA.VV.
*Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)*
a cura di Giuseppe Carrara e di Silvia Cucchi
Modena
Mucchi
2022
ISBN 978-88-7000-901-9

Il volume antologico *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976*) raccoglie il frutto triennale di ricerca e organizzazione, da parte di Silvia Cucchi e Giuseppe Carrara, di materiali riguardanti il legame che esiste tra un'idea molto eterogenea di erotismo e il contesto culturale e sociale italiano che va grossomodo dal boom economico fino alle soglie della seconda ondata di contestazione giovanile del 1977. Sin dalle prime pagine presentate dai curatori (tra cui spicca un interessante inedito di Giovanni Giudici: il testo di una conferenza tenuta a Ferrara nel febbraio del 1966), ci si rende conto che il focus dei documenti non è puntato soltanto sulla letteratura erotica *stricto sensu*, bensì su tutto ciò che capillarmente la circonda: inchieste, dibattiti, interventi giornalistici, dichiarazioni politiche, considerazione di costume. Ciò che emerge è la restituzione di un panorama culturale decisamente trasversale, problematico e plurale, che accoglie istanze e posizioni spesso molto differenti tra loro, sia per ciò che concerne gli ambiti tematici, sia per le diverse convinzioni che emergono.
Entrare, in questa sede, nello specifico dei brani antologizzati risulterebbe disarticolato, anche perché i curatori hanno scelto di raccogliere i documenti non seguendo un criterio tematico, bensì cronologico. Ma a tal proposito vale la pena sottolineare che un'impostazione simile, pur sembrando apparentemente dispersiva, ha il merito di far emergere chiaramente la complessità e – al tempo stesso – l'evoluzione di un dibattito che fu tutt'altro che univoco e ben definibile in tutte le sue linee e sfumature.
Soffermando l'attenzione sulla parte introduttiva del volume, si possono fare delle considerazioni che evidenziano non soltanto il valore documentario dell'antologia (il suo essere un fondamentale strumento per approfondimenti e ricerche ulteriori; siano esse di ordine più ampio o circoscritte alla singola produzione di un autore o un'autrice), ma anche la natura attuale del volume, capace di intessere un implicito dialogo con le istanze più vicine ai nostri giorni. Se aspetti come «pubblicità, grandi magazzini, cinema, televisione» (p. 11) sfidavano – con un alto gradiente di erotizzazione dei corpi, soprattutto quelli femminili – in maniera decisa, tra la fine degli anni Cinquanta fino a tutti gli anni Settanta, la "moralità pubblica", nel contesto contemporaneo quegli stessi elementi sfidanti, pur mutati nei loro paradigmi e nelle loro strutture di funzionamento, potrebbero essere considerati nell'ambito di un ragionamento che, pur non portando ad esiti di questione morale, riuscirebbe ugualmente ad illuminare delle zone di opacità proprie del nostro sistema culturale. In altre parole, ad un livello più profondo l'antologia curata da Cucchi e Carrara può funzionare come un volano che porti a riflettere su alcune dinamiche molto presenti e molto ben visibili della nostra contemporaneità. Il confronto con un dibattito ormai storicizzato potrebbe costituire l'occasione per far ancora più luce su un contesto culturale (quello a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta) non pienamente acquisito o, meglio, non pienamente acquisito al di là del suo stereotipo, se si pensa soprattutto alla percezione comune che si ha della cultura di quel periodo.
D'altra parte, se è assodato che «negli anni Cinquanta e gli anni Settanta in Italia convivono una tendenza alla ricerca della rispettabilità, di riaffermazione della subordinazione delle donne agli uomini e del doppio standard di genere, e un'espansione a diversi livelli di discorso

dell'immaginario latamente erotico» (*ibidem*), ci si può facilmente rendere conto come il confronto con un dibattito storicizzato, pur con le dovute differenze e prospettive, non è poi così distante da alcune dinamiche culturali odierne. In sostanza, un'antologia come questa potrebbe – per riflesso – far risaltare la necessità di rafforzamento del valore politico del discorso intorno all'erotismo e alla sessualità, prima ancora che questi vengano inglobati o tematizzati in opere letterarie, siano esse in prosa che in poesia.
Raccogliendo alcuni spunti che emergono dalle varie pagine antologizzate, si potrebbe proporre un insieme di coordinate che da una parte forniscono un quadro grossomodo esauriente delle tematiche scelte come rappresentative dai curatori, dall'altra permettono di far dialogare questo lavoro con uno scenario contemporaneo, il quale è ancora tutto da scrivere e che un lavoro simile è auspicabile possa fornire gli spunti giusti per una panoramica analoga dedicata ai decenni più recenti.
I punti principali del lavoro di Carrara e Cucchi possono essere sintetizzati nei seguenti: un'urgenza di definizione di campo ma al tempo stesso anche una difficoltà nel circoscrivere precisamente l'ambito tematico e tutte le sue sfumature; il rapporto tra l'erotismo e la forte dimensione visuale; la presenza e la valenza della pornografia in rapporto ad un'idea più astratta di concezione e materiale erotico; il legame che stringe i corpi, l'erotismo e il capitalismo consumistico; il ruolo contestatore delle donne (più latamente del femminismo) e degli omosessuali (o, per un'estensione contemporanea, della comunità LGBTQ+); la normalizzazione della carica eversiva dell'eros e il corpo declinato ad oggetto simbolico di scambio; il rapporto tra l'erotismo, la censura e la pervasività del potere.
Si tratta di ambiti tematici che, nel contesto dell'antologia in esame, vengono presentati nelle loro forme eterogenee: dall'articolo di giornale all'inchiesta, dall'intervento militante su quotidiani o riviste al saggio divulgativo, dall'intervista alle lettere aperte.
Inoltre, vale la pena segnalare che nella scelta operata dai curatori trovano spazio molte personalità attualmente non molto note a lettori non specialistici: una selezione del genere, oltre a rispondere ad un'idea di più diffusa completezza, ha il merito di generare un'attenzione che potrebbe conferire una rinnovata importanza a personalità culturali oggi poco considerate, ma non per questo meno importanti rispetto a nomi più noti. E a proposito di nomi, uno tra i maggiormente ricorsivi nelle pagine dell'antologia è quello di Alberto Moravia, a dimostrazione del fatto che la presenza di questo scrittore – soprattutto nell'ambito di un dibattito che vede la forte presenza dell'erotismo non avulso dalla questione della rappresentazione femminile – è assolutamente dirimente nei decenni presi in questione e meriterebbe, ad oggi, un'attenzione critica maggiormente stratificata e rinnovata.
Specularmente, uno spazio di importante rilievo viene dato a testi che si fanno rappresentanti delle istanze della critica femminista tra gli anni Sessanta e Settanta. Di contro, non mancano scelte che si fanno portatrici del punto di vista opposto, come ad esempio le risposte di scrittori uomini al libro *I padri della fallocultura* (1974), curato da Bibi Tommasi e Liliana Caruso. Documenti simili, inoltre, mostrano come, nello snodo tra anni Sessanta e Settanta, il dibattito sul tema dell'erotismo si faccia sempre più polarizzato a livello politico, mentre nelle sue fasi iniziali investiva per lo più un retroterra morale, più che altro vicino al mutamento di usi e costumi degli italiani conseguentemente al boom economico. Si può notare, perciò, che un tema così pervasivo, ma anche per certi aspetti rimosso dalla cultura media, segua in stretta prossimità il cambiamento di paradigma socio-culturale all'interno dei due decenni sopra citati. Se la prima fase del dibattito segue degli andamenti ancora "esplorativi" o comunque legati ad una emancipazione dei costumi in senso al più generale movimento di contestazione dei Sessantotto, la seconda fase è caratterizzata da interventi più incisivi e maggiormente politicizzati, coerentemente con inasprimento del confronto (sia culturale che politico) all'alba dei movimenti del Settantasette.
L'allestimento di un'antologia simile sembra suggerirci qualcosa che va al di là dell'utile strumento documentario: il confronto con un dibattito passato può funzionare da vera e propria occasione per

l'allargamento di orizzonti sul contesto culturale contemporaneo. Il fatto, poi, che il punto focale sia proprio quello dell'erotismo non appare come una scelta casuale, soprattutto se si considera quanto ad oggi il corpo e le sue rappresentazioni vengano fortemente sessualizzate e/o prese come banco principale per dibattiti che arrivano fino a questioni legate ai diritti civili. In altre parole, il lavoro di Cucchi e Carrara potrebbe funzionare come un anticorpo per la coscienza culturale, sociale e civile del nostro tempo, se è vero che – riprendendo le parole di Giudici presenti nel brano inedito raccolto dai due studiosi – «siamo fatti ad immagine e somiglianza, insomma, di chi detiene il potere. E chi detiene il potere sa benissimo come accontentarci: è solo questione di tempo» (p. 171).

**Paolo Cerutti**

AA.VV.
*Federigo Tozzi fuori d'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze*
a cura di Alessandro Benucci, Riccardo Castellana, Ilaria de Seta
Novate Milanese
Prospero Editore
2022
ISBN 9788831304887

Riccardo Castellana, *Federigo e Lady Chatterley: note sulla traduzione inglese di* Tre croci *(1921)*
Valeria Taddei, *Tozzi in inglese. Difficoltà editoriali e risorse interpretative delle traduzioni di* Con gli occhi chiusi
Katharina List e Marco Menicacci, *Tozzi in Germania: traduzioni e ricezione critica*
Bart Van Den Bossche. *Tozzi nel delta. Alcune note sulla ricezione di Tozzi nella letteratura di lingua neerlandese*
Francesco Ardolino, *Tozzi in Spagna e in Catalogna?*
Ilaria de Seta, *Tozzi tradotto e studiato fuori d'Italia*
Valentina Sturli, *Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo*
Giancarlo Bertoncini, *Il guerriero e il pellegrino: Federigo Tozzi e Louis Le Cardonnel*
Guido Furci, *Variations sur* Bestie*: entre adaptations et jeux d'échoes*
Bertrand Guest, *Un bestiaire vécu. Lecture écocritique des* Bêtes *de Federigo Tozzi*
Alessandro Benucci, *Sur la traduction de* Les Égoïstes
Michela Rossi Sebastiano, *Tozzi in Francia: ricezione critica e traduzioni*

La fortuna critica di Tozzi non ha avuto un andamento lineare e progressivo. Le intuizioni di Debenedetti, che negli anni Sessanta hanno interrotto un periodo di scarso interesse per l'autore, sono state sviluppate e approfondite da una serie di studi negli anni Novanta (per esempio quelli di Baldacci, Luperini, Saccone) in un momento di fruttuoso entusiasmo critico protrattosi fino al primo decennio del nuovo millennio. Tuttavia, dopo la consacrazione di Tozzi come classico e come rappresentante notevole, insieme a Pirandello e Svevo, del modernismo italiano, il fervore e l'attenzione della critica sono calati. Ben vengano allora iniziative come la *Journée d'étude* del gennaio 2021 organizzata dall'Université Paris Nanterre dedicata alle traduzioni e alla ricezione dello scrittore senese in Francia; dagli interventi di questo incontro, a cui si sono aggiunti contributi di altre studiose e altri studiosi appositamente interpellati, nasce il volume *Federigo Tozzi fuori d'Italia. Traduzioni, ricezione e influenze*, curato da A. Benucci, R. Castellana e I. de Seta. L'analisi ampia e approfondita delle tre questioni esposte nel sottotitolo è occasione per rivedere l'opera di Tozzi da una prospettiva nuova; e cambiare il punto di osservazione può talvolta rivelarsi strategia critica proficua.
La prima parte del libro, *Tradurre Tozzi*, si apre con uno studio di Riccardo Castellana sulla precoce traduzione inglese (*Three Crosses*, 1921), firmata da R. Capellero, di *Tre Croci* (1920). Oltre a ricostruire l'identikit della traduttrice (Cate)Rina Capellero, a cui probabilmente si ispira – come la serie di indizi allestita da Castellana porta a pensare – la Lady Chatterley del romanzo di D.H. Lawrence, l'autore analizza le sue scelte traduttive. Attraverso puntuali confronti con il testo originale, Castellana mostra che la traduzione di Capellero «non assolve che a una blanda funzione di servizio, restituendo al lettore anglofono un'immagine, sostanzialmente corretta, ma non priva di sfocature» (p.

23) dell'originale e impervia prosa tozziana.
Sempre all'ambito anglofono è dedicato l'intervento di Valeria Taddei, un'indagine «delle vicende editoriali e risorse critiche delle due traduzioni in inglese di *Con gli occhi chiusi*» (p. 25). Partendo dall'assunto che a monte di ogni traduzione è da presupporre un atto interpretativo, Taddei si sofferma sulle notevoli differenze tra le versioni di Kenneth Cox (*Eyes Shut*) e di Charles Klopp (*Ghisola*), entrambe del 1990. La prima, uscita per un editore britannico, riflette un'interpretazione di Tozzi in chiave modernista e tenta pertanto di «rievocare le asperità della scrittura tozziana» (p. 31) affinché possa emergere tutta la sua carica sperimentale. La seconda, pubblicata negli Stati Uniti, «dà rilievo agli eventi della trama, sottolineandone il realismo sociale» (p. 41). Ma il saggio non si limita all'analisi comparativa delle due traduzioni: di esse viene soprattutto colto e valorizzato il potenziale interpretativo. A titolo esemplificativo, Taddei rilegge l'episodio del primo rapporto sessuale di Ghisola: considerato generalmente consensuale dalla critica italiana – che non dimostra in questo caso spiccata sensibilità in materia – l'amplesso appare invece inequivocabilmente uno stupro quando visto attraverso il filtro delle traduzioni in lingua inglese.
Di traduzioni e ricezione critica di Tozzi in Germania si occupano invece Katharina List e Marco Menicacci. Il loro contributo passa in rassegna le pubblicazioni in lingua tedesca dei libri dello scrittore, mettendo in luce le caratteristiche salienti e l'orientamento delle varie traduzioni. Si chiude su una ricognizione dell'attenzione critica verso Tozzi, misurata sulla base della sua presenza nella saggistica scientifica, nella storiografia letteraria e nella didattica accademica di ambito tedesco.
Un impianto simile è adottato da Bart Van Den Bossche rispetto alla ricezione di Tozzi nella letteratura di lingua neerlandese, con particolare attenzione ai contesti di pubblicazione. In chiusura Van Den Bossche registra, a partire dagli ultimi due decenni del Novecento, un accresciuto apprezzamento del pubblico neerlandofono per la letteratura italiana, che coinvolge, con le relative ricadute editoriali e traduttive, anche Tozzi.
L'intervento successivo, di Francesco Ardolino, si intitola con opportuna interrogazione *Tozzi in Spagna e in Catalogna?* La ricezione spagnola è, avverte l'autore, «praticamente inesistente» (p. 97), così come quella catalana. L'intervento si trasforma perciò nel racconto dell'esperienza di traduzione in catalano di *Bestie*, portata a termine dallo stesso Ardolino nel 2001.
Chiude la prima sezione l'utile ricognizione quantitativa di Ilaria de Seta sulle traduzioni e sulla ricezione critica di Tozzi fuori d'Italia. Lo studio, che offre una panoramica esaustiva delle traversie internazionali di Tozzi e della sua opera, avrebbe forse trovato migliore collocazione in apertura del volume, così da offrire al lettore una mappatura generale per meglio orientarsi tra gli altri interventi.
La seconda parte del libro (*Tozzi e la Francia*), quella più strettamente legata al convegno citato in apertura, restringe il campo ai rapporti di Tozzi con la cultura transalpina, ampliando però la gamma degli approcci. Valentina Sturli dà un ottimo esempio di lettura intertestuale analizzando un frammento di *Bestie* (opera della quale ha di recente approntato l'edizione critica) attraverso il confronto con il suo ipotesto, la poesia *Le crapaud* di Victor Hugo che Tozzi, è stato dimostrato, conosceva. A unire i due scritti è la rappresentazione delle torture gratuite patite da un rospo, rappresentazione condotta però dai due autori con strategie e finalità differenti. La lettura contrastiva di Sturli, che chiama in causa le categorie matteblanchiane di logica simmetrica e asimmetrica, le consente di sviscerare i meccanismi messi in atto da Tozzi nel testo analizzato (non tralasciando considerazioni di più ampio respiro), mostrandone altresì il carattere modernista.
Il successivo contributo, a opera di Giancarlo Bertoncini, ricostruisce il rapporto umano e letterario tra Tozzi e Louis Le Cardonnel che, al senese – «giovane uomo dal cuore ardente», «guerriero medievale» nelle parole del poeta francese – dedicò un sonetto. Alla fortuna transmediale di *Bestie* in ambito francese è dedicata la disamina di Guido Furci: secondo quanto emerge dalle sue riflessioni, si può

notare che dal teatro alle arti visive i frammenti tozziani sembrano offrire suggestioni feconde alla sensibilità artistica odierna.
Si cimenta con un classico tozziano, ma con una prospettiva nuova, Bertrand Guest, che propone una lettura di *Bestie* in chiave ecocritica, suggerita, secondo l'autore, dalle caratteristiche intrinseche dell'opera nonché dalla particolare sede editoriale, la collana «Biophilia» dell'editore José Corti, in cui esce la traduzione francese.
E sempre in ambito francese ovviamente si muove l'intervento di Alessandro Benucci, che si sofferma su *Gli egoisti* di cui ha curato la prima traduzione francese pubblicata nel 2020 dalle Presse Universitaires de Paris Nanterre. Il pregio del pezzo di Benucci sta nella sintesi ben riuscita tra analisi dell'opera e illustrazione delle scelte traduttive. Ci viene dunque ricordato ciò che Taddei aveva giustamente premesso alla sua trattazione, ovvero che la traduzione non può che dipendere da, e in ultima analisi essere, un'interpretazione. La lettura di Benucci procede con ordine dando efficacemente conto delle soluzioni stilistiche che rendono quest'opera di Tozzi interessante e degna di attenzione.
Chiude il volume il bel contributo di Michela Rossi Sebastiano che mette in luce come la critica francese si sia sempre dimostrata incline a valorizzare la componente sperimentale della scrittura tozziana, appartenente a buon diritto alla tradizione del grande modernismo europeo. Il confronto con la critica francese può quindi in questo senso stimolare un nuovo approccio all'opera di Tozzi.
Due considerazioni conclusive emerse dalla lettura del volume: da un lato pare di percepire la vitalità di un'opera di indubbia potenza suggestiva come *Bestie*, a cui sono dedicati quattro interventi (Ardolino, Sturli, Furci e Guest); stupisce invece di incontrare poca risonanza delle novelle e in particolare di *Giovani* (1919), unica raccolta allestita direttamente dallo scrittore. Se la fortunata presenza di *Bestie* può forse indicare una direttrice per ulteriori approfondimenti su Tozzi, la minore considerazione della novellistica all'estero può solo farci auspicare nuove iniziative editoriali, traduttive e critiche capaci di dare meritato risalto a quella che, per dirla con Baldacci, è la «punta di diamante di tutta la sua opera».

**Agnese Macori**

AA.VV.
*Fenoglio fisico e metafisico*
«Il Verri»
n. 80, ottobre 2022
edizioni del verri
Milano
2022
ISBN 978-88-9851-469-4

Andrea Zanzotto, Il partigiano Johnny *di Beppe Fenoglio*
Matteo Giancotti, *Nota al* Partigiano Johnny *di Zanzotto*
Giancarlo Alfano, *Fenoglio interminabile. Su durata e capienza della narrazione*
Tommaso Pomilio, *"Come la pelle dei serpenti". Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*
Chiara Benetollo, *"La nebbia poteva tradire chiunque": la natura co-protagonista dei racconti di Beppe Fenoglio*
Carlo Tirinanzi De Medici, *Paura del possibile e ambivalenza. I racconti fantastici di Fenoglio*
Riccardo Capoferro, *L'anglofilia imperfetta del* Partigiano Johnny

L'ottantesimo numero de «il verri» dedicato a Beppe Fenoglio nel centenario della sua nascita si apre con un inedito intervento di Zanzotto su *Il partigiano Johnny*, accompagnato da una *Nota* di Matteo Giancotti. L'inedito zanzottiano è la trascrizione di una relazione tenuta dal poeta alla Biblioteca Civica di Vittorio Veneto nell'85, in occasione di un convegno su *Resistenza e cultura italiana*, organizzato per il quarantesimo anniversario della Liberazione. A questo scritto si deve il titolo del volume (*Fenoglio fisico e metafisico*): e del resto a più riprese Zanzotto sottolinea la dimensione ulteriore – metafisica appunto – di Fenoglio e della sua scrittura. La tensione metafisica del romanzo è la conseguenza dell'atteggiamento dell'autore, che «si pone problemi fondamentali del fare letterario nell'atto stesso di sobbarcarsi anche il fare storico» (p. 8). Obiettivo di Fenoglio sarebbe dunque quello di comprendere una realtà che va al di là della storia, e di trasformare questa comprensione in un rovello di natura artistica, ovvero in un dispositivo di innovazione letteraria. Centrale nella riflessione di Zanzotto è la lingua, nell'uso che ne fa Fenoglio: in particolare viene sottolineato che la parola «è una cosa essa stessa, è avvenimento. C'è» (p. 15). In questo senso la lingua di Fenoglio non sarebbe altro che una protesta contro la chiusura dei sistemi linguistici, e contro quella coazione stilistica imperante da cui è necessario discostarsi. Più nello specifico Fenoglio avrebbe avvertito non solo la dittatura stilistica appena menzionata, ma soprattutto l'insufficienza di ogni lingua nell'esprimere l'urgenza e la vitalità di ciò che si sentiva in dovere di raccontare. L'inglese sarebbe pertanto – nella spiegazione di Zanzotto – una metafora della lingua mancante, attraverso cui si realizza l'idea stessa della Resistenza: la resistenza linguistica e stilistica sarebbe infatti sineddoche e allegoria della Resistenza storica.
A questo inedito di Zanzotto fanno seguito cinque saggi fenogliani di altrettanti studiosi.
Il primo intervento, dal titolo *Fenoglio interminabile. Su durata e capienza della narrazione*, di Alfano, prende l'abbrivio da alcune riflessioni di Raboni su Sereni e dal concetto di «capienza», traslato dalla poesia alla narrativa: nello specifico, si afferma che la letteratura può rivolgersi al contingente (nel caso di Fenoglio, la Resistenza) solo «perché può comprendere ciò che accade in quanto lo coglie dentro di sé, lo accoglie» (p. 24). Il saggio di Alfano prosegue poi attraverso un confronto con la produzione resistenziale di Meneghello, e attraverso la messa in evidenza di due concetti fondamentali per la decifrazione dell'opera di Fenoglio: la necessità e la durata. L'intera

produzione narrativa dello scrittore, infatti, può essere – secondo Alfano – ricondotta a un unico progetto discorsivo, ovvero quello di «rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta» (p. 34); scelta che, pur essendo tale, rappresenta sempre (e paradossalmente) una necessità per Fenoglio. La scelta di Johnny si compie una volta sola e una volta per sempre: in quest'ottica la durata si manifesta come esperienza del paradiso-sempre-perduto che perdura fino ad assumere i tratti di una durata atemporale, capace di essere colta e rappresentata solo dall'atto della scrittura. È a partire da queste considerazioni che Alfano si sbilancia a favore dell'edizione Corti, l'unica che mantenga una «presentazione contigua e non gerarchica» (p. 34) delle stesure della grande officina fenogliana, restituendo sulla pagina scritta la vera natura del progetto dello scrittore: l'unica, pertanto, capace di rispettare anche a livello filologico il *continuum* atemporale e infinito che è insito nell'opera di Beppe Fenoglio.
Il terzo saggio della rivista è quello di Tommaso Pomilio: *"Come la pelle dei serpenti". Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*. In questo intervento viene messo in luce come nella narrativa breve di Fenoglio, in particolare quella di argomento *barbaro*, i due elementi della terra e dell'acqua ricoprano un ruolo centrale e strutturale. In particolare si sottolinea come l'attrazione per il fiume, e per il «gorgo», sia un tratto che unisce carsicamente i primi racconti di Fenoglio (per esempio *Pioggia e la sposa*) con la sua produzione più tarda.
L'intervento di Benetollo, dal titolo *"La nebbia poteva tradire chiunque": la natura co-protagonista dei racconti di Beppe Fenoglio*, porta avanti l'idea che sono «soprattutto gli eventi atmosferici – pioggia, temporali, nebbia, vento – ad avere un ruolo attivo nei racconti di Fenoglio, fino ad assumere i tratti di veri e propri personaggi autonomi» (p. 58). Attraverso una ricostruzione diacronica che va dai racconti dei *Ventitre giorni della città di Alba* fino al progetto del *Paese* e dei *Racconti del parentado*, Benetollo illustra il ruolo ricoperto dai fenomeni atmosferici, mostrando come questi vengano trasfigurati in un eccesso epico, sempre autonomo e indifferente rispetto agli esseri umani. Se nei primi racconti fenomeni come la pioggia e la nebbia sono ancora vincolati al presagio e alla proiezione psicologica, nei testi successivi questi diventano protagonisti attivi, autentica causa delle tragiche vicende umane. Il saggio si chiude con un'analisi del racconto *Nessuno mai lo saprà*, considerato dall'autrice come culmine della produzione fenogliana: nel racconto il temporale viene raffigurato con una violenza tale da anticipare la violenza di cui sarà vittima la donna. Dunque la natura negli ultimi racconti viene vista come un'entità crudele e indifferente, la cui forza è superiore a quella degli uomini che non possono nulla contro di lei.
Il saggio di Tirinanzi De Medici è invece dedicato a un argomento spesso marginale nella critica fenogliana: i cosiddetti racconti fantastici. Il saggio, dal titolo *Paura del possibile e ambivalenza. I racconti fantastici di Fenoglio*, prende le mosse da un rapido riassunto dei quattro racconti in questione e dalla messa in luce di alcuni temi portanti che possono essere ricondotti alla produzione più nota di Fenoglio. In particolare, dopo aver analizzato la commistione di stili, codici, forme e generi nei quattro racconti, Tirinanzi passa a un'analisi delle «tensioni narrative» (p. 66), partendo dalla messa in evidenza di tre cronotopi chiave nella produzione fenogliana: quello dell'acqua, quello della soglia e quello della strada. Successivamente viene evidenziata la preferenza tematica riservata alle figure di scissione e di autoinganno attraverso cui i personaggi scelgono di distorcere la realtà, nonché la conseguente commistione di modelli letterari. In questo modo l'autore arriva alla conclusione che Fenoglio alluda, nei suoi racconti fantastici, alla poetica modernista, attraverso l'esplorazione di vie narrative inusitate.
L'ultimo intervento del volume è *L'anglofilia imperfetta del* Partigiano Johnny di Riccardo Capoferro, lavoro che si pone l'obiettivo di rispondere a due domande ben precise: qual è il ruolo dell'inglese all'interno del *Partigiano Johnny*? E, soprattutto, «è possibile attribuire al sottotesto anglosassone del *Partigiano Johnny* un significato unitario?» (p. 81). Il saggio arriva a sostenere che i riferimenti alla letteratura e alla storia politica inglese non implicano ideali coerenti e totalizzanti. Questo è suggerito da tre caratteristiche fondamentali del romanzo: i riferimenti alla

letteratura e alla storia inglese sono mezzi attraverso i quali sottolineare il contrasto tra la visione idealizzata di Johnny e la sua esperienza come partigiano; inoltre nel passaggio da *UrPartigiano* a *PJ2*, Fenoglio sembra aver cancellato molti di questi riferimenti; infine, *Il partigiano Johnny* utilizza anche analogie positive con i soldati realisti del XVI secolo, garantendo così una prospettiva sfumata e aperta sulle posizioni politiche ed etiche di Johnny.
Questo numero monografico de «il verri» offre dunque uno sguardo a tutto tondo sulla produzione di Fenoglio, con interventi che spaziano in senso longitudinale sull'arcata della sua produzione e verticalmente su temi importanti ma ancora da indagare. È un numero che celebra con accuratezza scientifica il centenario della nascita dello scrittore, senza scadere nella sterile e autoreferenziale commemorazione, e recuperando anche interventi preziosi e inediti come il saggio di Zanzotto riportato in apertura.

**Angela Siciliano**

AA.VV.
*Gaddabolario. Duecentodiciannove parole dell'Ingegnere*
a cura di Paola Italia
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 9788829016488

Ben si sa che la babele linguistica dell'opera di Carlo Emilio Gadda può, a primo impatto, spaventare e respingere il lettore; si sa anche, però, che quell'iniziale sensazione di spaesamento presto si trasforma in stupore, appassionato e ammirato, di fronte a un organismo instancabilmente cangiante e sgusciante. Ma come lo si può afferrare e domare? E come fare, poi, per metabolizzarlo e da esso distillare la visione del mondo di Gadda?
In tal senso, un ottimo viatico è questa guida alla lingua dello scrittore, curata da Paola Italia, già autrice del *Glossario di Carlo Emilio Gadda milanese. Da «La meccanica» a «L'Adalgisa»* (Edizioni dell'Orso, 1998): una scelta di duecentodiciannove voci del suo vocabolario – in omaggio a «uno dei suoi numeri cabalistici» (p. 16), quello del numero civico del palazzo di via Merulana in cui si svolgono i fatti del *Pasticciaccio* –, illustrate e commentate da una nutrita schiera di esperti e cultori di Gadda.
Si tratta di una selezione attentamente ragionata sul piano lessicale e critico. Da un lato, infatti, il volume offre un assaggio dei molteplici ingredienti che Gadda combina, impasta, mescida, ibridando «pluristilismo» e «plurilinguismo» (p. 13): dialettalismi (ad es. *canapione, gnucco, margniffa, scarligare*), patenti latinismi (ad es. *buccinatore, locupletare, mentulare, polluto*), tecnicismi scientifici (ad es. *ecolalia, esavalente, eupeptico, fagico*), parole composte (ad es. *derubando-giugulando-seviziando, digito-interrogativo, occipite-jungla, sfilatino-scarpa*), neologismi (ad es. *abracadabrante, cannocchialante, pastrufazianamente, tegumentare, Zoluzzo*). Dall'altro, contestualizza i lemmi nell'opera di Gadda, corredandoli – oltre che delle opportune occorrenze testuali – di «glosse […] varie per contenuti e stile», che affiancano alla riflessione sull'origine delle parole affondi interpretativi, spesso argomentati con «selezionati rimandi interni ad altre voci e ad altre opere» dell'autore milanese (pp. 16-17). Ne risulta uno strumento agile ed efficace, che è più di un glossario o di una puntuale raccolta lessicografica: il *Gaddabolario* inizia, attraverso il "tegumento" esterno della lingua, al sistema di pensiero di Gadda, in cui la lingua è strumento di conoscenza e insieme, nel suo significante, manifestazione della realtà problematica, deformata e «barocca» (p. 11) che si dispiega ai suoi occhi. Se è vera l'equazione dello «stile come conoscenza» formulata da Contini (che con il Gaddus ebbe una lunga e intensa amicizia), lo è tanto più per la scrittura di Gadda, in cui ogni elemento – dal minimo suono alla più spericolata sequenza verbale – esprime la sua «originalissima teoria della conoscenza» (p. 10). La realtà barocca per Gadda è tutt'altro che uniforme, ma franta e vivacemente screziata: ecco dunque la preferenza per le parole composte («che permettono di rappresentare più frammenti di realtà in un colpo solo», pp. 13-14) e per l'escursione tra registri linguistici e situazionali, in forma di «associazioni polari, specie tra sacro (preferibilmente classico) e profano (triviale, cameratesco, fino al pecoreccio)» (p. 13). È il caso della voce *criptorutto*, redatta da Andrea Severi: utilizzata per descrivere il «rutto soffocato, represso, inibito» dal «milite ignoto» che nel capitolo VIII del *Pasticciaccio* ha ingerito della gazzosa, è un «neologismo e *hapax* gaddiano» a cui il grecizzante «prefissoide *cripto-*» ('nascosto') conferisce l'apparenza di «tecnicismo» (p. 51). Una simile forma di travestimento

semantico caratterizza quei vocaboli, generalmente di ascendenza letteraria, di cui Gadda deforma il significato. È così per il lemma *educare* (presente nei *Viaggi, la morte* e nella *Cognizione del dolore*), commentato da Federica Pedriali: in Gadda è «parodia di cultismo ottocentesco» del latinismo *educare* ('allevare'), attestato ad esempio nei *Sepolcri* foscoliani e nell'ode *L'educazione* di Parini (come ricorda lo stesso Gadda), impiegato in relazione alla cura delle piante («Educava asparagi», «educando rose») e, nello specifico, per tratteggiare la «satira dell'orticoltura-pedagogia di marca borghese» (p. 62). Lo slittamento semantico si accompagna, talvolta, alla deformazione del significante attraverso la derivazione per aggiunta di suffisso. Un esempio straordinario è la voce *calliopeo*, a cura di Claudio Vela: il termine (attestato nella *Cognizione del dolore*: «Si era presentato a lui, ragazzo, con un foro circolare nella tomaia della scarpa destra, in corrispondenza d'un callo: perentorio, lamentoso, aveva dissertato sulla sindrome calliopea») è illustrato dalla seguente nota, che riportiamo nella sua interezza per dare un assaggio del metodo degli estensori del *Gaddabolario* e, significativamente, della qualità delle loro glosse: «Dal sublime del "dolce di Calliope labbro" dei *Sepolcri* (v. 176), dove fa la più memorabile apparizione la mitologica musa della poesia epica (con il sublime aggiunto dell'etimo greco, 'dalla bella voce') dopo la Caliopè del *Purgatorio* dantesco, al 'basso' della risignificazione gaddiana dell'aggettivo derivato (non senza qualche dubbio di magari istintivo antifoscolismo, consideratane la costanza indefettibile in tutta l'opera di Gadda), portato entro il sarcastico sintagma a riferirsi non a poesia epica né tanto meno a una bella voce ma, con rovesciamento prospettico reale, tonale e simbolico, al doloroso 'callo' nel piede (diretta continuazione del latino *callum*, niente a che vedere con il greco καλός – *kalòs* –, 'bello') del maleducato e malcapitato violinista ospite della Madre (questo il soggetto nel contesto del romanzo). Non 'callosa', come vorrebbe l'italiano, ma *calliopea* vuole Gadda la sindrome: nel repertorio degli enti solo suoi l'alto e il basso fanno volentieri cortocircuito» (p. 38).
Questi esempi mostrano come il lavoro dell'Ingegnere sulla lingua abbia spesso una *vis* satirica, volta a colpire i suoi idoli polemici: letterari (in prima istanza Foscolo), sociali (la borghesia, grottescamente dipinta in tutta la sua produzione) e storico-politici. In quest'ultima categoria rientra, ovviamente, il bersaglio delle invettive più accese, scoppiettanti e ingegnosamente furbesche di Gadda: Mussolini. L'attacco al *Kuce* è condotto su più fronti, sempre ricorrendo a una lingua significante, mai neutra. Si pensi, innanzitutto, alla denuncia della reboante retorica fascista, che trova una straordinaria corrispondenza nella «parola vuota» *cetriolo-Inghilterra deve scontare i suoi delitti* (a cura di Serena Vandi, p. 46), a testo nel violento *pamphlet* antimussoliniano *Eros e Priapo*: una voce che, facendo collidere la lunghezza del suo corpo con la sua natura di *nonsense*, diventa sferzante, caustica, corrosiva immagine-denuncia del linguaggio fascista, vuoto e specioso, e del suo potere di seduzione-persuasione delle masse (non per caso «il *pamphlet* indaga il fenomeno fascista da un punto di vista psicanalitico, come eccessivo dominio storico di Eros su Logos» [*ibidem*]). È poi il turno di Mussolini, di cui Gadda deride beffardamente l'aspetto fisico, le origini, gli atteggiamenti con implacabile furore; un furore che si fa lingua e, in particolare, suffisso dispregiativo: *-esco* (come in *forlimpopolesco*, che secondo Lorenzo Bandini, curatore del lemma, schernisce «le origini contadine del duce», p. 70) e *-oide*, come in *rachitoide*, voce analizzata da Alice Borali: «Nelle pagine di *Eros e Priapo* Gadda […] studia il corpo di Mussolini in maniera quasi ossessiva, soffermandosi su ogni dettaglio fisico che possa tradire la malattia, ogni sintomo da registrare sulla cartella del paziente per giungere a una diagnosi conclamata di follia. Tra gli elementi che lo colpiscono ritorna con una certa frequenza la bassa statura, […] che potrebbe celare una forma di rachitismo. Mussolini è quindi definito con una certa insistenza *rachitoide*, termine alternativo al più comune "rachitico" e costruito con il suffisso aggettivale *-oide*, comune nel gergo psichiatrico (si pensi alle parole "schizoide" o "paranoide"), che crea una connessione immediata tra patologia fisica e mentale» (p. 125).
La lingua di un autore, si sa, è anche il frutto di un percorso di costruzione fatto di inciampi, ripensamenti, varianti. Il *Gaddabolario*, pur nel breve respiro delle note di commento, riesce a dar

conto degli episodi più rilevanti in chiave genetico-filologica. Tra tutti si segnala la revisione del testo del *Pasticciaccio*, apparso su «Letteratura» nel 1946, in vista della pubblicazione in volume per Garzanti, nel 1957; un processo che, sotto la guida di Mario Dell'Arco, previde la regolarizzazione sistematica dell'idioma romanesco: entrarono così nel romanzo termini come *asciuttamano* (a cura di Giorgio Pinotti, p. 25). A Gadda e Dell'Arco sfuggirono tuttavia alcuni refusi: il *Gaddabolario* ne registra forse il più curioso, *strugnoccolo*, accolto come voce romanesca – a testimonianza dell'autorevolezza della lingua di Gadda – nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* del Battaglia. La forma corretta è in realtà *sbrugnoccolo* (voce romanesca per 'bitorzolo, escrescenza', sempre a cura di Pinotti, p. 143), ripristinata nell'edizione del *Pasticciaccio* del 2018. Lingua, critica, filologia: il *Gaddabolario* registra quindi puntualmente, e sintetizza, le principali direttrici di ricerca degli studi su Gadda (come mostra anche l'importante bibliografia in calce al volume), rivelandosi una preziosa bussola per «addentrarsi, di voce in voce, nei labirinti dello *gnommero* di parole della sua letteratura» (p. 17).

**Alessio Paiano**

AA.VV.
*Il remo di Ulisse. Saggi sulla poesia e la poetica di Luigi Ballerini*
a cura di Ugo Perolino
Venezia
Marsilio
2021
ISBN 978-88-297-1072-0

Ugo Perolino, *Polifonia, citazione e pastiche nella scrittura poetica di Luigi Ballerini*
Cecilia Bello Minciacchi, *Gli esordi poetici di Luigi Ballerini, «mai senz'artificio»*
Stefano Colangelo, *Ballerini, o l'istigazione poetica*
Federica Santini, *Sine linea: citazioni spezzate e rifiuto della logica di mercato in alcuni testi di Luigi Ballerini*
Beppe Cavatorta, *«Ho sbattuto contro il muro / e c'ho un occhio tutto azzurro». Teatro di varietà e funzione del comico nei testi di Luigi Ballerini*
Charles H. Traub, *Thank you Mr. President!*
Luigi Ballerini, *Andammo insieme nell'Illinois…*
Giorgio Patrizi, *Luigi Ballerini, teorico e critico della poesia*
Gianluca Rizzo, *Apelle (figlio d'Apollo) dipinge una sfingefenice. Figurazione e significazione nella poesia di Luigi Ballerini*
Francesco Muzzioli, *Ballerini, il nomadismo del senso*
Tommaso Pomilio, *Figure dell'inadempiere. Ballerini nell'occhio dell'immagine*
Giulio Ferroni, *Ritorno a Cefalonia*
Vincenzo Frungillo, *Storia ed epica nel poemetto Cefalonia di Luigi Ballerini*

Gli interventi qui contenuti mirano ad approfondire la figura di Luigi Ballerini, poeta, traduttore e saggista fortemente legato all'esperienza delle neoavanguardie europee e americane. I contributi sono suddivisi in tre sezioni, seguiti da una breve antologia che comprende buona parte dei brani poetici in essi citati. Il curatore Ugo Perolino, nel saggio introduttivo *Polifonia, citazione e pastiche nella scrittura poetica di Luigi Ballerini*, compie una prima ricognizione dell'evoluzione stilistica del poeta. Se la prima opera *eccetera. E* (1972, riedito da Diaforia nel 2018) è segnata da un andamento «scontroso e labirintico» (p. 11) che dialoga più agevolmente con le neoavanguardie, gli scritti successivi mostrano maggiore apertura verso «una tradizione lirica» allineata «agli esiti più aggiornati degli ex novissimi che nel corso degli anni ottanta si orientano verso pratiche citazionistiche» (pp. 14-15). Nella seconda raccolta *Che figurato muore* (1988), infatti, si riscontra una certa «bulimia citazionistica» (p. 24) che mescola tradizione letteraria (l'*Odissea*, le fonti stilnovistiche, fino ai *Mottetti* di Montale) ed elementi tratti dal quotidiano, producendo un effetto comico. Questo processo di ibridazione e «risignificazione satirica» (p. 26), nota Perolino, raggiungerà la piena maturazione nelle opere successive, su tutte *Cefalonia* (2005; riedito nel 2013) e *Se il tempo è matto* (2010).
La prima sezione del volume, *«La parte allegra del pesce»*, è inaugurata da un contributo di Cecilia Bello Minciacchi sulle prime prove poetiche dell'artista. Ballerini esordisce nel 1960, pubblicando su «Inventario» le sei poesie che compongono l'*Inno alla terra*; una seconda pubblicazione avverrà sei anni più tardi sulla rivista «Opera aperta» (1966). Nei nuovi testi, di tutt'altra fattura rispetto ai primi, si affacciano i temi del lavoro e dell'alienazione nella moderna civiltà industriale: ciò permette, secondo Bello Minciacchi, di individuare già una «particolare sintonia tra la coscienza

sociale e politica di Pagliarani e quella di Ballerini» (p. 36). L'uscita di *eccetera. E* dimostra un ulteriore rinnovamento stilistico, reso evidente dall'abbandono quasi totale della versificazione monorematica ('verticale'), in favore di un «andamento misto» (p. 40) puntualmente analizzato dall'autrice. Soprattutto, in questa nuova fase, il riutilizzo ironico della tradizione letteraria e il ricorso ad alcuni espedienti formali testimoniano, da parte di Ballerini, «l'attraversamento figurato e letterale della poesia *novissima*» (p. 45). Nel contributo di Stefano Colangelo, *Ballerini, o l'istigazione poetica*, viene sondata la genealogia di autori a cui fa capo la scrittura di Ballerini: un primo gruppo «di là dall'Atlantico» (p. 47) comprende Pound, Charles Olson, Gertrude Stein e Wallace Stevens, mentre per l'Italia sono evidenti le influenze di Ungaretti, Gadda, Emilio Villa, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Amelia Rosselli e Andrea Zanzotto. Per Colangelo l'influsso dato in particolare da Stevens, Stein e Pagliarani determina nella poesia di Ballerini l'aspirazione a «farsi scena, farsi teatro, della lingua» (p. 56), mediante «un effetto di "staging", di richiamo al "verse-drama" modernista, e poi anche al "talk piece" della poesia orale americana degli anni novanta». (*ibidem*). Segue un denso e interessante saggio di Federica Santini che indaga sul particolare impiego della citazione nei versi balleriniani: essa consente di codificare «nuovi significati, che a loro volta si basano sulle nuove strutture e ricombinazioni (e ciò lo avvicina all'opera combinatoria di Balestrini), ma anche, e questa è la differenza del lavoro balleriniano, sulle spezzature, sulla sistematica volontà di creare significato restando sospesi sul vuoto» (pp. 66- 67). In alcuni passaggi contenuti in *Cefalonia*, ad esempio, la citazione consente al poeta di esprimere il proprio disgusto per le logiche di mercato, tema che si svilupperà con maggiore forza nelle raccolte più tarde. Un ulteriore ampliamento dell'analisi linguistica è offerto da Beppe Cavatorta, che indaga la funzione del comico nelle opere di Ballerini. L'intenzione del poeta, chiarisce l'autore del saggio, non è fomentare il riso o anestetizzare il dolore, come nel caso di *Cefalonia*, un testo dai connotati fortemente autobiografici (il padre di Ballerini era di stanza nella Divisione Acqui e subì la feroce rappresaglia tedesca del 1943): «ci troviamo davanti, infatti, a un "sarcasmo propositivo" dove la misura di comico e tragico rende trasmissibile il valore di queste responsabilità assicurando loro la possibilità di poter funzionare come promemoria sociale» (p. 81). Segue una minuziosa analisi di due brani tratti da *Se il tempo è matto* (2010), *Ars poetica* e *Oracolo di Amorgos* (dedicati rispettivamente a Walter Chiari e Renato Rascel), dai quali emerge ancora la «disperata volontà di estrarre con il riso il senso profondo della tragedia» (p. 87).
La seconda sezione del volume è interamente occupata da due brevi testi in versi, scritti dal fotografo Charles H. Traub e Luigi Ballerini, che raccontano il viaggio dei due a Springfield e a Lewistown, luoghi natii di Abraham Lincoln ed Edgar Lee Masters. Il discorso critico sull'opera di Ballerini, nella sezione successiva, è riavviato da Giorgio Patrizi: nel corso di un'ardua argomentazione sul tema della figuralità, il critico evidenzia che la scrittura poetica, in opere quali *Che figurato muore* e *Divieto di sosta* (2020), si dimostra «un'arte che mira a oltrepassare la riconoscibilità istituzionalizzata dei significati, rendendo visibili gli oggetti e le figure dell'esperienza, ma insieme accettando la deriva di senso impressa proprio da quella visibilità» (p. 109). Anche il contributo seguente, a firma di Gianluca Rizzo, approfondisce «l'antagonismo verso il referente» (p. 127) affrontato da Ballerini. Un segnale ricorrente è dato dalle lunghe liste di oggetti sovrapposti, riscontrabili in tutte le sue opere, dove «l'organizzazione dei materiali verbali viene sistematicamente osteggiata, interpolata, corrotta» (p. 125). L'autore del saggio si immerge con estrema minuzia nei versi balleriniani, evidenziando come l'espediente retorico dell'enumerazione, ad esempio in *Sguardo fisso* (da *Il terzo gode*, 1994), non serve a produrre «un'immagine del mondo, ma un meccanismo capace di generare mondi» (p. 133). L'ultima parte del saggio ricapitola il sodalizio tra Ballerini e i *Language poets* americani, a cui va aggiunta la traduzione degli scritti poetici di Gertrude Stein (*La sacra Emilia e altre poesie*, 1998). Concludendo la sua appassionata disamina, Rizzo sottolinea che la manomissione linguistico-formale perseguita da Ballerini produce una poesia 'inadempiente' alla comunicazione, in grado

quindi di «sfuggire ai ricatti comunicativi, referenziali, figurativi che ipotecano costantemente gli usi del linguaggio» (p. 143). Quest'ultimo aspetto motiva anche il contributo di Francesco Muzzioli, *Ballerini, il nomadismo del senso*, attraverso riferimenti diretti alla tradizione del *nonsense* e della letteratura comico-burlesca: per il critico, la costante «reinvenzione del significato» operata da Ballerini si concretizza «nella chiave ironica di una ricerca che non è mai sicura di essere arrivata in porto, ma che ritiene indispensabile prendere le distanze dalle sabbie mobili della "norma"» (p. 149). Si può dunque parlare, secondo Muzzioli, di una vera e propria pratica civile: essa «tocca il punto nodale di una ipotetica politica progressista del giorno d'oggi, [...] e cioè il problema di come chiamare a raccolta e mobilitare soggetti dotati di spirito critico e quindi costituiti da una forte propensione al dubbio e all'ironia» (p. 158). Sullo stesso tema verte il saggio di Tommaso Pomilio, *Figure dell'inadempiere. Ballerini nell'occhio dell'immagine*: l'autore individua, sulla scorta di Olson, la cifra distintiva della poesia balleriniana nella scomposizione della sintassi, svincolata «dalla coazione a significare» (p. 161). Al termine di una densissima ricognizione sulla 'figuralità inadempiente' nella scrittura dell'artista, uno sguardo particolare è rivolto ad *Apollo figlio di Apelle* (2016), dove Ballerini compie alcune riflessioni sul segno linguistico ponendosi in dialogo con l'arte contemporanea.
L'ultima sezione del volume, interamente dedicata a *Cefalonia*, consta di due interventi in grado di suscitare particolare interesse. Nel suo scritto, Vincenzo Frungillo riconosce a *Cefalonia* il merito di aver rinnovato il legame tra la poesia italiana contemporanea e i grandi avvenimenti storici. Soffermandosi sulla figura di protagonista-eroe incarnata da «Ettore B», il critico mira a individuare alcune fondamentali distinzioni con l'epica classica: il nome del personaggio, infatti, richiama esplicitamente il padre di Ballerini ma anche l'eroe omerico. L'epicità del racconto è però negata dal tono ironico del poeta e dal capovolgimento dell'archetipo relazionale di Priamo ed Ettore: «non è il padre che spera nel ritorno della salma del figlio caduto in battaglia, ma è il figlio che spera in un riconoscimento del gesto sacrificale del padre» (p. 194). In *Cefalonia*, sottolinea Frungillo, il poeta si oppone alla rielaborazione patriottica e quindi pacificante del trauma: Ballerini, al contrario, lo rimette continuamente in moto, riproponendolo attraverso il testo, vero e proprio «corpo politico» (p. 198). L'ultimo contributo su cui ci soffermiamo si distingue per un più diretto coinvolgimento emotivo: in *Ritorno a Cefalonia* Giulio Ferroni, anche lui figlio di un soldato della Divisione Acqui fortunatamente scampato al massacro, mette a confronto la sua esperienza memoriale con quella del poeta milanese. Ciò consente di scavare più in profondità sulle ragioni intime che motivano la scrittura di Ballerini: «Per me Cefalonia è stata il nome di un disastro superato, di una sventura da cui alla fine era scaturito un ritorno, mentre per Luigi è stato un vuoto costitutivo, nodo di assenza e di non ritorno, a partire dal quale egli si è trovato a costruire la sua esistenza» (p. 183). In *Cefalonia* non mancano, per questo, momenti di aperta condanna al governo italiano che, scaricando le colpe esclusivamente sui tedeschi, non ammise mai di aver «abbandonato la Divisione Acqui al proprio destino» (p. 184). D'altro canto, in un'ottica più individuale e sofferta, il mancato ritorno del padre esclude a priori la possibilità di una piena rielaborazione degli eventi e genera nel poeta «una frattura senza *rimedio*» (p. 189).

**Giovanni Barracco**

AA.VV.
*La funzione Joyce nel romanzo italiano*
a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone
Milano
Ledizioni
2022
ISBN 978-88-5526-623-9

Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, *Introduzione*
Giorgio Patrizi, *Joyce ipermoderno e i suoi lettori in Italia*
Daniel Raffini, *La prima ricezione di Joyce e il dibattito culturale italiano*
Michela Rossi Sebastiano, *La funzione Joyce nel dibattito letterario degli anni Venti*
Vincenzo Pernice, *Contro il romanzone analitico. Futurismo vs Modernismo*
Valentino Baldi, *La realtà della parola. Nomi e cose in Joyce e Gadda*
Giulia Perosa, *Mappe, percorsi e sguardi: alcuni appunti sugli spazi urbani di Joyce e Gadda*
Giovanni Genna, *Da un bordello a una tintoria: mitologiche allucinazioni sulla linea Joyce-Gadda*
Giacomo Raccis, Ulysses: *la «moneta corrente» del romanzo sperimentale italiano anni Sessanta*
Margherita Martinengo, *Il debito modernista di Vincenzo Consolo:* La ferita dell'aprile *e* Dedalus
Simone Giorgio, *«Una temibile tentazione»: Joyce nel dibattito sul romanzo del gruppo 63*
Fabio Pedone, *La* zèrolangue du nonde. *Osservazioni su influssi e riflessi di Joyce nel "de-romanzo" di Emilio Villa*
Gloria Scarfone, *Il cinematografo della mente. Joyce, Volponi, Sanguineti e i destini della forma monologo*

Il volume curato da Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone fa parte della collana di ricerche promosse dal Centre for European Modernism Studies (CEMS) che dal 2015 si dedica allo studio del modernismo con lo scopo di rintracciare «quello che possiamo definire un minimo comun denominatore, che lega le diverse tradizioni nazionali» (p. 7) intorno a questo concetto, declinato come fatto letterario e cornice culturale. La riflessione sulla funzione Joyce nel romanzo è stata articolata in un dittico, il primo incentrato sul rapporto tra Joyce e il romanzo italiano, il secondo, sempre a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, su quello tra Joyce e il romanzo europeo (cfr. *La funzione Joyce nel romanzo occidentale*, a cura di M. Tortora, A. Volpone, Ledizioni, Milano, 2022). I dodici saggi del volume sul rapporto tra Joyce e il romanzo italiano «ruotano tutti attorno a tre nuclei nevralgici» (p. 9), che sono il tema della ricezione italiana dell'opera di Joyce tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, il rapporto tra James Joyce e Carlo Emilio Gadda, il confronto che la cultura italiana degli anni Sessanta, dominata dallo sperimentalismo e dalla neoavanguardia, intrattenne con il magistero dello scrittore irlandese. Attraverso i saggi emerge quale è il significato del concetto di funzione legato all'opera di Joyce e perché è opportuno parlare di una funzione-Joyce nel romanzo del Novecento: pur non trascurando l'importanza della sperimentazione linguistica e dell'originalità della lingua joyciana all'interno della riflessione sul rapporto tra Joyce e il romanzo, il fulcro del discorso è costituito dal ruolo che Joyce ha avuto nel mettere a punto e inventare una «nuova forma romanzo» (p. 10) e nel contributo che i suoi romanzi *Dedalus*, *Ulisse* e *Finnegans Wake* hanno dato al ripensamento della forma romanzo nel Novecento. In Italia, dove la vicenda della ricezione dell'opera joyciana è stata piuttosto complessa, sembra che «la funzione Joyce serva a moltiplicare le dimensioni del romanzo classico: il suo obiettivo non è far esplodere l'unità, ma contribuire alla costruzione di un'unità più ampia, articolata e complessa»

(p. 11). Dunque, la forma romanzo joyciana, per la sua originalità formale e la sua radicalità concettuale, nonché, in ultimo, per la vivacità linguistica e la arditezza contenutistica, è diventata un paradigma della ricerca romanzesca che si è imposto come termine di confronto lungo tutto l'arco del Novecento, in virtù della sua profondità e della sua complessità, riemergendo con particolare forza «nei momenti di crisi e di passaggio» (p. 11).
Per quanto concerne gli studi sulla ricezione dello scrittore irlandese, primo nucleo del volume, essi si concentrano sugli anni Dieci, Venti e Trenta, sottolineando come nel dibattito sull'opera joyciana siano stati determinanti sia la circolazione delle traduzioni in italiano, limitata nel numero, inizialmente piuttosto esiguo, e nella scelta dei brani, sovente discutibile, sia la prospettiva estetico-stilistica che la cultura italiana adottò nei suoi confronti. Nel contributo di Raffini si sottolinea come la critica, sin dalla pubblicazione di *Ritratto dell'artista da giovane*, abbia operato un giudizio sull'opera degli scrittori europei, e su Joyce, alla luce della necessità di disincagliare la letteratura italiana dalle secche del dannunzianesimo, rifiutando tuttavia ogni estremismo avanguardistico e continuando «a guardare alla tradizione come l'unica via per la rinascita della cultura italiana» (p. 32). Il terreno fertile per la ricezione di Joyce in Italia sarà allora quello situato tra «il desiderio di sprovincializzazione» (p. 32) e il ritorno alla tradizione, alla luce della esigenza, sentita fortemente da molti intellettuali italiani, di una rifondazione morale e di un nuovo stile per esprimere tale rinnovamento profondo nella letteratura italiana.
Evidenziando in *Dedalus*, ma anche nei racconti di *Gente di Dublino*, «l'essenzialità della forma e nella disposizione alla semplicità» (p. 35), punto di partenza per «la ricerca di un nuovo stile per la cultura italiana» (*ibidem*), i primi commentatori, tra cui Diego Angeli, Eugenio Montale e Carlo Linati, rendevano conto della forza dirompente della prosa di Joyce presso la cultura italiana. Anche nelle pagine dei più avveduti, difatti, si avvertiva la difficoltà di trovare una terminologia appropriata per definire lo stile joyciano, come nel caso di Linati che scrive di una «pittoresca mescolanza di verismo e idealismo» (p. 39).
In séguito, e sulla scorta della traduzione in francese dell'*Ulisse* del 1929, la critica joyciana si ripartì lungo due posizioni, una favorevole e una contraria alla sua opera, sulla base di una concezione dicotomica dell'arte e della letteratura e in vista di un ripensamento della letteratura e del romanzo in chiave europea, all'indomani della Guerra mondiale.
Da una parte, si raccolse una critica anti-joyciana, guidata, tra gli altri, da Angioletti, che rifiutava «un'arte intenta a indugiare eccessivamente nella descrizione realistica, contingente e individuale del mondo disgregato» (p. 48), dal momento che lo scrittore avrebbe invece il compito di sanare tale disgregazione. Dall'altra, si costituì una critica che apprezzava quella linea joyciana, che si sarebbe poi rivelata dominante nel modernismo, di rappresentazione della disgregazione.
Posti questi termini, la ricezione negli anni Venti si svolse all'insegna del rapporto con il fascismo e la sua tensione normalizzatrice del fatto letterario – anche il più estremo – in concomitanza con l'emergere di una giovane generazione di scrittori desiderosa di confrontarsi con il romanzo europeo e di trovare una nuova strada per la letteratura italiana. In questa cornice, oltre le riflessioni astratte di Angioletti e l'invito a tornare alla tradizione, il saggio di Rossi Sebastiano illustra come proprio attraverso il confronto con il modello di Joyce si approfondisca e intensifichi in Italia il dibattito sulla forma romanzo, le strutture romanzesche, il personaggio, il problema morale del contenuto e quello tecnico-metodologico dello stile. La riflessione sul romanzo portò i critici, tra cui Consiglio e Zavattini, a cercare da un lato di interpretare con esattezza l'opera joyciana, dall'altro di capire se e in che modo essa potesse fecondare la letteratura italiana. Da questo punto di vista, le riflessioni di Consiglio e soprattutto quelle di Silvio Benco e Italo Svevo, che conobbero in prima persona Joyce, servirono a inquadrare l'opera joyciana al di fuori sia del quadro del decadentismo sia dell'impianto psicanalitico, cui era stato ascritto l'*Ulisse*, e al tempo stesso contribuirono a individuare i caratteri di novità formale di *Dedalus* e dell'*Ulisse*. I semi di questo dibattito, una volta che l'egemonia culturale fascista imbriglierà sia la discussione che l'assimilazione dei testi

joyciani, germoglieranno poi negli anni Sessanta, dopo la stagione del realismo postbellico, che con le più audaci istanze moderniste non si confronterà, in coincidenza con lo sperimentalismo e i primi vagiti della neoavanguardia.
Il saggio di Pernice approfondisce il rapporto difficile, finanche conflittuale, che l'esperienza futurista intrattenne con il modernismo e con Joyce, e il modo particolare in cui il futurismo incarnò, nel primo Novecento, la possibilità di «un'altra modernità, forse meno inquieta, finanche frivola, ma pur sempre modernità» (p. 93). Sebbene i futuristi, «intenti a divulgare del capolavoro joyciano un'interpretazione quantomai tendenziosa» (p. 79), al più si limitassero a considerare l'opera di Joyce come un frutto epigonico delle innovazioni stilistiche futuriste, e sebbene non si possa parlare, anche a motivo di una diffusione e comprensione dell'opera di Joyce assai frammentata e lacunosa presso i circoli futuristi, di una funzione Joyce nel romanzo futurista, questo non ha impedito di rintracciare, per converso, numerosi «elementi di derivazione avanguardista» (p. 76) nell'opera di Joyce, che «abbonda di accorgimenti suggeriti da Marinetti nei manifesti teorici» (*ivi*).
Dopo gli studi e i confronti del primo Novecento, all'indomani della traduzione integrale dell'*Ulisse* a opera di Giulio De Angelis nel 1960, il volume si sofferma su come a riportare Joyce al centro del dibattito sia la temperie sperimentale guidata dal Gruppo 63. Il discorso intorno ad una funzione Joyce, ed al romanzo come forma, muove dalla consapevolezza di un clima proustiano che «domina la cultura italiana fin dagli anni Trenta e che si riverbera ancora nel dibattito dei Sessanta» (p. 185) e dal rapporto contraddittorio con Joyce che separa la generazione dei Cassola, Vittorini e Pavese da quella, più marcatamente sensibile al modello joyciano, dei La Capria, Del Buono, Leonetti e Tadini. Nell'agone della neoavanguardia, il confronto con Joyce si articola intorno a due poli, l'uno che predilige l'*Ulisse*, l'altro che muove verso l'illeggibilità radicale e la prova estrema di *Finnegans Wake*. Accanto a Joyce risuonano i nomi di Malcolm Lowry e William Faulkner, e il saggio di Raccis mostra come il romanzo italiano, nel caso di Spatola, Giuliani, Balestrini, Porta, Sanguineti, opti per l'oltranzismo sperimentale di *Finnegans Wake*, affine alle istanze più radicali della neoavanguardia, laddove invece, nel caso dei narratori integrali Tadini, Del Buono e La Capria, la narrativa italiana si rifaccia, piuttosto, al paradigma di *Ulisse*. La funzione Joyce sembra dunque, negli anni Sessanta, nutrire sia la petizione della neoavanguardia, mossa alla ricerca di un modello che incarni la contestazione del romanzo nella sua forma più radicale, sia le istanze, meno clamorosamente contestatarie eppure più autenticamente sperimentali negli esiti, di quei narratori che cercarono di operare un ripensamento profondo del romanzo pur all'insegna di una sua ancora possibile leggibilità.
È a partire da queste conclusioni sulla presenza di Joyce nel dibattito culturale novecentesco italiano che il volume passa in rassegna i casi specifici di autori e opere che intrattengono con le opere dell'irlandese un rapporto profondo, di tangenza, affinità o, finanche, debito. Nel caso di Gadda, pur ricordando la distanza che questi ribadiva separarlo dal magistero joyciano, i saggi di Baldi, Perosa e Genna approfondiscono l'affinità tra la scrittura gaddiana, espressionista, proteiforme, tentata dalla sperimentazione eppure legata anche al realismo mimetico – come nel caso dell'uso del dialetto – con la lingua di Joyce. I saggi mostrano i punti di contatto e le affinità stilistiche, pur alla luce di una differente concezione estetica dell'arte e del mondo, che avvicinano Gadda e Joyce nella costruzione del romanzo, sia nel caso della strutturazione dello spazio urbano, sia in quello della lingua come veicolo di deflagrazione o rivelazione psichica, oppure, ancora, in quello del rapporto con il mito e la sua decostruzione-deformazione. Tali affinità ribadiscono ancora una volta come anche Gadda partecipi alla temperie modernista europea, così come questa temperie echeggia lungo tutti gli anni Sessanta e oltre, nella forma del "de-romanzo" di Emilio Villa, dominato da una sperimentazione della lingua assoluta che si avvicina allo sperimentalismo di *Finnegans Wake*, o nella tecnica narrativa di un monologo interiore oniroide e disarticolato, pure vicina al magistero di Beckett, in *Capriccio italiano* di Sanguineti e, soprattutto, in *Corporale* di Volponi. Sul versante dei

contenuti romanzeschi, invece, Martinengo rintraccia il debito modernista di Vincenzo Consolo verso *Dedalus*, cui *La ferita dell'aprile* guarda tanto nella forma quanto nella tematica del romanzo della vocazione artistica – seppur differendo nelle conclusioni.
Dando conto della centralità dell'opera di Joyce nei momenti di più intenso dibattito sulla forma romanzo in Italia – gli anni Venti e Trenta prima della sordina fascista, gli anni Sessanta con il nuovo sperimentalismo e la neoavanguardia – e ricostruendo la presenza delle petizioni e soluzioni stilistiche e formali joyciane nelle diverse prove romanzesche italiane del pieno Novecento, versate sul fronte della lingua o in quello del contenuto, da Consolo a Volponi, a Sanguineti, fino ai narratori integrali Tadini, Del Buono, La Capria, nonché nell'opera intera di Gadda, il volume restituisce compiutamente il ruolo che la funzione Joyce ha avuto nella cultura italiana – come modello di riferimento nel processo di affiatamento della cultura italiana a quella europea – e l'influenza che l'opera romanzesca di Joyce ha avuto nel far muovere il romanzo italiano verso l'esperienza modernista.

**Emma de Pasquale**

*Pier Paolo Pasolini. 6 domande a giovani poeti*
a cura di Angelo Fàvaro
prefazione di Giulio Ferroni
Grottaminarda
Delta 3 Edizioni
2022
ISBN 9791255140191

Il volume *Pier Paolo Pasolini. 6 domande a giovani poeti*, curato da Angelo Fàvaro nel 2022 per la collana Aeclanum di Delta 3 Edizioni, s'inserisce sulla scia delle celebrazioni per il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini. Giulio Ferroni, Presidente del Comitato Nazionale istituito appositamente per l'organizzazione delle interessanti e numerose manifestazioni dedicate a quest'importante anniversario, ha curato la *Prefazione* del libro, sottolineando come la particolare occorrenza del 2022 abbia contribuito più che mai a mettere in luce quanto ancora il nome di "PPP" sia onnipresente nelle suggestioni culturali e politiche del nostro Paese, tanto da sfociare spesso nell'abuso di «un'immagine sfaccettata e polivalente», di «un'icona contraddittoria» (p. VII). Infatti, partendo dal presupposto che il mondo per com'era conosciuto da Pasolini sia ormai innegabilmente estinto, Ferroni s'interroga sulla questione da cui prende le mosse l'intero volume, ovvero se questo Pasolini «buono a tutti gli usi» (p. VII) possa ritagliarsi un ruolo all'interno della tradizione poetica cui attingono le nuove generazioni, se il suo sguardo sulla realtà abbia ancora qualcosa da dire ai ragazzi e alle ragazze che scrivono poesia nella frammentarietà del nostro spazio culturale.
Si assume il complesso compito di tentare di fornire una risposta quanto più autentica possibile Angelo Fàvaro, docente a contratto presso l'Università di Roma Tor Vergata, i cui studi si sono concentrati, in particolar modo, sull'opera di Foscolo, D'Annunzio, Sanguineti, Giudici, Pasolini e Moravia, sui quali ha pubblicato numerosi saggi in volumi e riviste, tra cui la curatela *Moravia, Pasolini e il conformismo* (Sinestesie, 2018). Lo studioso, nel lungo saggio introduttivo all'opera (*6 domande a giovani poeti su Pier Paolo Pasolini*, pp. 1-82), si sofferma insistentemente sulle proprie scelte metodologiche e sulle premesse critico-letterarie che hanno portato alla strutturazione del volume. L'ispirazione – senza alcuna pretesa di competizione – è da ricondursi al «metodo aperto, dialettico» (p. 62) delle *7 domande sulla poesia* pubblicate nel 1962 sul numero 55-56 della rivista «Nuovi Argomenti», al cui appello rispose, fra tanti altri nomi d'eccellenza, anche Pasolini stesso. Seguendo le orme dell'illustre periodico, Fàvaro pubblica per Delta 3 l'esito di un'indagine critico-letteraria che ha coinvolto dodici poeti e sei poetesse di un'età compresa tra i ventuno e i trentanove anni: diciotto giovani e giovanissimi, accomunati dalla «smania, tra ossessione e passione, per la poesia» (p. 64) e dalla necessaria distanza storico-culturale dal mondo pasoliniano.
Le domande ragionate di Fàvaro, per quanto focalizzate, aprono la strada a una gamma molto variegata di direttrici di risposta, dando così agli intervistati l'opportunità di replicare senza

suscitare alcun sentimento di «crisi o inadeguatezza» (p. 72). Con la riflessione del curatore sullo stato della poesia nello spazio culturale odierno (cfr. pp. 75-82) si chiude la prima sezione ideale del volume – suggellata dai *Ringraziamenti* (pp. 83-84) e da una *Bibliografia essenziale* (pp. 85-93) – e si entra nel vivo dell'inchiesta, introdotta da una *Nota editoriale* (pp. 95-102) di Eleonora Rimolo, direttrice della collana Aeclanum e, inoltre, poetessa partecipante al questionario proposto nel volume.

Sottolinea Rimolo come quest'iniziativa raccolga il monito di Pasolini a «educare le nuove generazioni al valore della sconfitta. […] A costruire un'identità capace di avvertire una comunanza di destino, dove si può fallire e ricominciare senza che il valore e la dignità ne siano intaccati» (cfr. *Dialoghi con Pasolini*, in «Vie Nuove», n. 42, 1961), come punto di partenza per interrogarsi sulla (r)esistenza di una vena civile nella poesia contemporanea. Nella competitività individualista che scandisce impietosamente le categorie di "vittoria" e di "sconfitta", Rimolo mette in evidenza come i rappresentanti delle ultime generazioni di poeti – solitamente raccontate come aperte e risolte solo all'interno del proprio sé – abbiano in realtà dimostrato una sensibilità tutta pasoliniana di mettere a nudo «le debolezze di un sistema in crisi» (p. 96) e di arrovellarsi sui destini collettivi e su questioni esistenziali che vanno ben oltre l'io.

Gli ultimi due terzi del volume (pp. 103-345) collezionano le risposte di Mattia Tarantino, Riccardo Delfino, Riccardo Canaletti, Gianluca Michelli, Daniele Sannipoli, Mariapia Crisafulli, Giorgio Ghiotti, Antonio Francesco Perozzi, Rudy Toffanetti, Michele Bordoni, Sacha Piersanti, Sonia Ziccardi, Federica Gullotta, Antonio Perrone, Eleonora Rimolo, Simone Burratti, Claudia Di Palma e Mara Sabia. La sezione è organizzata presentando le sei domande a inizio capitolo e raggruppando successivamente le risposte per giovane autore o autrice, scelta che, per quanto non favorisca il confronto tra le opinioni degli intervistati, certamente contribuisce alla fluidità del discorso, permettendo al lettore di immergersi in percorsi critici originali e inediti. Interessante, inoltre, la decisione di disporre le risposte secondo un ordine d'età crescente degli autori, a delineare un percorso di progressiva diminuzione della distanza storico-culturale tra i giovani intervistati e il "poeta delle ceneri".

Prendendo le mosse dal proprio primo incontro con Pasolini, nel succedersi delle domande, i diciotto interpellati sono chiamati a riflettere sul valore delle categorie di antitesi e di contraddizione e sull'eredità poetica dell'autore, per poi concentrarsi su quanto l'opera pasoliniana possa essere considerata antesignana alla luce della contemporaneità (a questa tematica, sempre nell'ambito delle celebrazioni per il centenario, è stato dedicato l'interessante convegno internazionale *Pasolini antesignano*, ospitato dalle tre università di Roma dal 18 al 20 gennaio 2023). A conclusione del questionario, Fàvaro propone di lasciar parlare i versi, chiedendo agli intervistati di commentare una poesia di Pasolini a propria discrezione, per poi presentare un proprio testo da dedicare al poeta. È forse dalle risposte a quest'ultimo invito che maggiormente emerge l'entusiasmo di avere l'opportunità di raccogliere i semi della provocazione pasoliniana, di proporne una personale lettura e, al contempo, di offrire un megafono alla propria sfida «contro il conformismo e contro ogni forma di neutralità indifferente» (p. 65).

Il bel volume curato da Fàvaro – per quanto nella sua veste campionaria – rappresenta un lavoro originale e avvincente e restituisce un'immagine della scarsa percezione della poesia pasoliniana

oggi, a favore di una maggiore attenzione all'opera cinematografica e saggistica dell'autore. Eppure l'operazione compiuta da Fàvaro dimostra che c'è ancora una disposizione a porsi in ascolto del Pasolini poeta, raccogliendone la generosità e la ferocia.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Edoardo Panei**

AA. VV.
*Pro e contro Dante. Il futuro della poesia*
a cura di Emma Giammattei
Roma
Treccani
2021
ISBN 978-88-12-00905-3

Emma Giammattei, *Convergenze sulla soglia. Benedetto Croce, la poesia di Dante, il 1921*
Emanuela Bufacchi, *La filologia dantesca contro Croce. Tra metodo e polemos*
Nunzio Ruggiero, *«La contemporaneità inesauribile». Storia e geografia di un centenario*

Pubblicato da Treccani per il settimo centenario della morte di Dante, *Pro e contro Dante. Il futuro della poesia* è in realtà un volume sulle modalità di ricezione e d'uso dei classici, interrogate attraverso l'analisi di un caso emblematico: la *querelle* prima letteraria, poi politica, nata intorno alla monografia *La poesia di Dante*, data alle stampe nel 1921, in occasione del seicentenario, dall'allora ministro dell'istruzione Benedetto Croce. Il libro è ripartito in tre macro-capitoli (curati rispettivamente da Emma Giammattei, Emanuela Bufacchi e Nunzio Ruggiero) che corrispondono ai momenti di una graduale apertura a ventaglio sull'argomento: dal densissimo discorso sul volume crociano, indagato con taglio trasversale dalla sua genesi negli scambi epistolari con Vossler e Gentile alle implicazioni teoriche e alle successive riprese nel pensiero del filosofo, si passa al secondo capitolo, più lineare, che verte invece sui rapporti conflittuali di Croce ministro con l'ambiente accademico coevo, relativamente tanto al tenore su cui improntare le celebrazioni dantesche (e dunque ai fondi da destinargli), quanto alle concezioni estetiche e letterarie delle varie figure coinvolte; infine, il libro è chiuso da una terza parte, organica al piano dell'opera ma meno perspicua, incentrata sugli episodi più notevoli (nel bene e soprattutto nel male) della partecipazione del grande pubblico alle iniziative del centenario, visti nel contesto del ruolo che i centenari hanno avuto nella costruzione dell'identità nazionale postrisorgimentale. L'intento di quest'ultimo capitolo è l'evidenziazione dei risvolti che la ricezione dei grandi classici nell'opinione pubblica hanno, o possono avere, sul dibattito politico, che può talvolta degenerare in strumentalizzazioni retoriche e propagandistiche.
Se il carattere del secondo e del terzo capitolo è prevalentemente storico, quello del saggio di Emma Giammattei si muove su più fronti: la storia testuale de *La poesia di Dante* chiama infatti in causa i legami intrattenuti dal suo autore con le maggiori personalità intellettuali dell'epoca (fra cui vanno senz'altro annoverati Barbi, Vossler e Gentile), la qual cosa, a sua volta, è tesa a dare ragione dello svolgimento filosofico crociano, che ha nello studio su Dante uno dei suoi punti di svolta – e di rottura – più spigolosi. Di questo testo, come già avvertiva Gennaro Sasso (cfr. Gennaro Sasso, *Filosofia e Idealismo I: Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, p. 273 e sgg.), si è detto «molto, anzi, troppo», con un pur ragionevole accanimento intorno alla celebre dicotomia consacrata in questo scritto: la distinzione a cui Croce sottopone la *Commedia* fra poesia e struttura. Il saggio di Giammattei mette invece l'accento su un altro, lungamente oscurato, aspetto della monografia crociana – e in generale di tutta la sua estetica: i tre paragrafi in cui è suddiviso il suo intervento ripercorrono le questioni legate al ruolo della lettura attiva nella trasmissione, crocianamente intesa come continua ricreazione in sé stessi del senso, della poesia. Lungi dall'entrare nell'annoso dibattito che ha caratterizzato per Giammattei la mancata assimilazione della monografia da parte dell'ambiente culturale italiano, l'autrice mette in evidenza la figura,

estrapolata dal dettato crociano, del «poetico lettore», assunta come «funzione operante del saggio crociano, oggettivazione storica dell'appropriato orizzonte d'attesa» (p. 47). Solo alla luce di questa cifra interpretativa vengono affrontati, con leggera variazione terminologica, gli antichi termini della *querelle* poesia-struttura: nel secondo e nel terzo paragrafo, vengono meglio determinati i problemi derivati, in quest'ottica rinnovata, dalla nozione di «allegoria», di cui si ricostruisce la genesi teorica e gli sviluppi, e da quella, contrapposta, di «immagine» o «pensiero visibile», considerati anche sotto il profilo delle loro cattive interpretazioni. Lo sviluppo concettuale di questo binomio nel pensiero del filosofo, con particolare riguardo per il termine negativo «allegoria», mira a meglio rischiarare il senso dell'operazione crociana, volta a sottrarre il testo dantesco alle cosiddette letture «allotrie», o estrinseche, restituendolo a sé stesso. Una lettura di questo tipo ha il merito di ribaltare le coordinate interpretative con cui *La poesia di Dante* è stata letta nel corso del Novecento, spostando i termini della discussione dalla natura del testo alla natura della lettura. Se infatti, come avvertiva già Luigi Russo, «il corollario che si traeva, forse un po' semplicisticamente, dalle affermazioni del Croce, era quello che la *Commedia* dovesse leggersi come una rapsodia di liriche, legate e inquadrate in uno schema estrinseco» (cfr. Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 239), la riflessione di Giammattei ruota intorno alla riproduzione dell'unità della poesia (che è superamento della dicotomia poesia-struttura) nella mente del «poetico lettore». La proposta di Giammattei, forte di un apparato concettuale mutuato dalla teoria della ricezione di Jauss, ponendo l'accento su questa contrapposizione fra «la forza della poesia nell'accreditare i valori e invece l'uso strumentale e manipolatore di chi ignora il valore e assume con cattiva immediatezza quel credito» (p. 22), allarga la portata delle teorie di Croce a un contesto culturale, il nostro, fortemente mutato, avanzando surrettiziamente interrogativi sull'istituto stesso della poesia e del nostro ruolo di lettori. L'ampiezza della prospettiva assunta dall'autrice non consente però di giungere a delle pur provvisorie conclusioni; il discorso è anzi costantemente tenuto aperto, con qualche detrimento della scorrevolezza, alle molteplici implicazioni concettuali. La complessità del tema si riverbera infatti sull'andamento di tutto il capitolo, che, invece di procedere per consequenzialità logica, è organizzato in una trama argomentativa a rete, dove i nodi sono costituiti da alcune nozioni cardine attorno alle quali si addensa la dovizia di rimandi: in questa giustapposizione di concetti, il sacrificio del rigore espositivo è compensato dall'abbondanza di stimoli e riferimenti, senza dunque che vengano meno né il valore del testo, né la sua originalità.

Il secondo capitolo invece, a cura di Emanuela Bufacchi, meno fecondo di innovazioni interpretative, è però più lineare nel suo intento storico-descrittivo. Come detto precedentemente, apre la prospettiva a uno sguardo più ampio, concentrandosi sostanzialmente sulle polemiche che in quegli anni videro Croce scontrarsi con l'ambiente accademico italiano, che osteggiarono il filosofo-ministro a causa del divergente contegno tenuto nei confronti delle iniziative previste per il centenario dantesco. In questo contesto un ruolo centrale ha, com'è ovvio, *La poesia di Dante*, che però, pur nella sua centralità, attraversa carsicamente il saggio, presenza fissa, dato acquisito della ricostruzione storica. Il vero merito di questo contributo è in effetti proprio nella sua capacità di seguire l'evoluzione dei rapporti fra Croce e i suoi principali interlocutori, od oppositori, italiani (Gentile, Barbi, Parodi, Cian, D'Ovidio, e così via) in un'ottica di più ampio respiro rispetto al limitato torno di tempo della sua esperienza ministeriale. Emblematica in tal senso è la vicenda dei rapporti con Parodi, osservata sin dal 1903 nelle sue vicissitudini di avvicinamento e poi di allontanamento da Croce. Tutto ciò però è fatto senza esorbitare dalla tematica dantesca, che anzi costituisce l'orizzonte in cui si muove il discorso di Bufacchi. Alla fine del saggio, con una certa finezza, l'autrice sfrutta il nodo della ricezione della monografia crociana in ambito accademico per proiettare la riflessione al di fuori dell'università. Dedica infatti non poco spazio alla fortuna del saggio nell'ambiente torinese, ad opera soprattutto di Umberto Cosmo, professore dell'università di Torino, che aveva recensito il libro crociano aprendo «la discussione sul volume nella sua interezza,

esponendo da subito il punto nevralgico del rapporto fra unità e distinzione» (p. 190), ed entrando così, da una parte, in dialogo con Croce, dall'altra aprendo questo dialogo alla platea dei frequentatori delle sue lezioni. Ciò che importa notare, è che fra questi si contavano personaggi, come Gobetti, Togliatti e Gramsci, destinati ad un ruolo di primo piano nella vita politica e culturale italiana, che avrebbero proposto su un piano extra-accademico – è il caso gramsciano – un originale revisione della tesi crociana incentrata sulla dicotomia poesia-struttura.
Il secondo capitolo, con questa lucida e articolata ricostruzione delle varie reazioni all'incursione di Croce nella dantistica, raccorda efficacemente il primo con il terzo, a cura di Nunzio Ruggiero. Quest'ultima sezione, anticipata dall'apertura a Gramsci alla fine della seconda, consiste in un panorama dei diversi usi che si sono fatti del poema dantesco nella costruzione delle retoriche del primo dopoguerra, visti nell'onda lunga del nazionalismo risorgimentale. Il ruolo di Croce, considerato stavolta prevalentemente sotto il profilo politico, si affianca dunque al «dantismo d'assalto» di D'Annunzio, alle iniziative dei cattolici e alle azioni e dimostrazioni di piazza dei fascisti a Ravenna; il tutto nel generale intento di fornire un quadro delle ri-semantizzazioni del testo dantesco negli investimenti ideologici. Di questi impieghi dell'immaginario dantesco, «l'uso strumentale» di cui parlava Giammattei, una parte non trascurabile sono poi gli interventi sul paesaggio, soprattutto urbano, volti alla creazione o al recupero, sempre politicamente connotato, dei luoghi danteschi. È allora indagato da Ruggiero il caso di Ravenna, dove fu marcato il «processo di ri-semantizzazione fascista della cosiddetta zona dantesca» (p. 235). Infine, questa sinossi della ricezione e strumentalizzazione di Dante presso il largo pubblico durante il Ventennio si chiude con qualche paragrafo dedicato al Dante di frontiera: vengono qui riportati prima alcuni casi di usi irredentisti occorsi nella Trieste appena annessa al Regno; poi vengono offerte al lettore alcune spigolature intorno alle traduzioni, soprattutto slovene, della *Commedia*. Al di là dell'interesse specifico di alcune questioni, quest'ultimo contributo risulta sostanzialmente poco coeso, sia nelle parti, sia rispetto all'economia generale di *Pro e contro Dante*, mancando una linea d'indirizzo – più intrinseca del semplice ampliamento dell'analisi all'impiego di Dante nella mitopoiesi delle diverse ideologie – che guidi il lettore in una pur preziosa rassegna di curiosità letterarie.

**Emanuele Delfiore**

AA.VV.
*Racconti del Risorgimento*
a cura di Gabriele Pedullà
Milano
Garzanti
2021
ISBN 978-88-11-00181-2

Nella corposa antologia, Pedullà ha raccolto un elevato numero di racconti sul Risorgimento, scritti lungo un arco cronologico che dagli anni Quaranta dell'Ottocento conduce all'alba della Grande Guerra, fornendo nella sua ampia introduzione (*Risorgere in prosa*, pp. 9-158) un'analisi esaustiva di autori e questioni tematiche cruciali per una piena comprensione di un *côté* letterario assai variegato e ben più complesso di quanto non appaia ad una prima ed epidermica lettura del materiale incluso nel volume. Preceduti dalla *Nota bibliografica* (pp. 159-174), dalla *Nota al testo* (p. 175) e dai *Ringraziamenti* (p. 176), i brani selezionati dal curatore e corredati di un asciutto, ma puntuale commento (*Note*, pp. 997-1064) che precede la sezione biografica (*Biografie*, pp. 1065-1078), sono ripartiti da Pedullà in quattro sezioni fondamentali, a loro volta suddivise al loro interno in sottocapitoli incentrati su situazioni politiche dal carattere specifico. Di tali eventi i racconti, disposti secondo un criterio cronologico, forniscono un saggio esaustivo per una completa intelligibilità dell'evoluzione diacronica delle modalità mediante le quali episodi storici rilevanti furono osservati e descritti da autori appartenenti a generazioni diverse.
Alle figure di maggiore caratura sono dedicati degli approfondimenti specifici volti ad illuminare il peso specifico della materia risorgimentale all'interno della loro produzione letteraria. Il più prolifico prosatore dedicatosi alla narrazione delle vicende del Risorgimento è Edmondo De Amicis (*Il figlio soldato*, pp. 81-94), i cui bozzetti de *La vita militare* godettero di un successo straordinario grazie alla loro sentimentale celebrazione della vita militare e del sacrificio compiuto dal soldato sul campo di battaglia per il bene della patria. Solo di rado l'autore di *Cuore* riuscì ad asciugare il tasso retorico della sua prosa e a pervenire a esiti estetici piuttosto freschi ed equilibrati. Dall'iniziale centralità dell'esercito, identificato dallo scrittore piemontese in una sorta di famiglia su più vasta scala che permette di prolungare idealmente all'infinito la giovinezza del soldato, De Amicis giungerà ad un progressivo allargamento del proprio campo visivo, includendo nelle sue opere le vicende esistenziali dei vari strati sociali della società italiana *fin de siècle*.
Un interesse quasi esclusivo nei confronti del movimento garibaldino caratterizza invece la produzione letteraria di Giuseppe Cesare Abba (*Il veterano fedele*, pp. 95-116), veterano della spedizione dei Mille che profuse le sue energie nel tenere vivo il ricordo delle imprese di Garibaldi e dei suoi fedeli seguaci. Autore di romanzi, poemi, orazioni ed opere di storia, Abba pubblicò numerosi articoli, riuniti nella raccolta *Cose garibaldine*, connotati da una perfezione formale pienamente capace di reggere il confronto con il capolavoro del letterato ligure, ovvero *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille*. Apparso nel 1891 come terza redazione di un'opera già editata nel 1880 e nel 1882 e caldamente celebrata da Giosuè Carducci, tale scritto costituisce una *summa* della straordinaria versatilità della penna di Abba. Una tensione al frammento e ad una *brevitas* in linea con gli esili e scarni commentari della memorialistica garibaldina si accompagna al frequente ricorso alla citazione letteraria, alla predilezione per descrizioni paesaggistiche liricamente perfette e ad un'equilibrata mescidanza fra abbassamenti tonali e fugaci impennate cariche di *pathos*.
Ampio spazio è riservato pure a Giovanni Verga (*Il patriota défroqué*, pp. 117-132), nel quale è evidente un trascorrere dalla sincera ed ottimistica celebrazione delle vicende risorgimentali operata

nei romanzi giovanili *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune* ad un inserimento di tali eventi storici entro una visione disillusa e profondamente negativa che costituisce la cifra caratteristica di novelle come *Libertà* (pp. 687-692), *Camerati* (pp. 737-743), *...e chi vive si dà pace* (pp. 772-778), *Carne venduta* (pp. 705-706), *Frammento* (pp. 707-708) ed *Epopea spicciola* (pp. 573-575). In queste novelle la violenza bellica risulta infatti inscritta in una più vasta ed inesorabile brutalità naturale che segue dei procedimenti ineluttabili conducenti alla morte che vengono evocati con efficacia attraverso una prosa condensata dall'andamento sintattico nominale.
La prima sezione del libro, *Combattere* (pp. 183-232), costituisce un collettore di prose, prevalentemente giornalistiche, elaborate con l'intento militante di colpire mediante le armi della satira e dell'ironia i dominatori austriaci e gli oppositori interni, infiammando al contempo all'azione gli animi dei sostenitori della causa nazionale. In virtù dei controlli stringenti della censura e dato il minore impatto mnemonico dei loro scritti rispetto ai coevi componimenti in versi, i prosatori impegnati del tempo optarono sovente nelle loro opere per la realizzazione di allusioni cifrate più o meno complesse ricorrendo alle strategie tipiche dell'umorismo, pienamente adatto a veicolare istanze di spirito patriottico altamente serie senza rinunciare ad una veste godibile che ne facilitasse la diffusione presso un vasto pubblico. Tale è la tonalità dominante i frizzanti articoli pubblicati da Carlo Collodi sul quotidiano «Il Lampione» (pp. 183-187, 203-213) e i contributi di Ippolito Nievo apparsi su «L'Uomo di Pietra» (pp. 214-232), rispettivamente nel 1848 e nel 1860, due date decisive per la storia politica italiana.
Con il titolo *Dibattere* (pp. 233-488) viene indicato il complesso di testi prodotti all'indomani dell'unificazione dell'Italia per commentare gli accadimenti più recenti e discutere delle questioni politiche maggiormente pressanti, come quelle relative all'opposizione clericale al nuovo stato oppure alla funzione dell'esercito all'interno della nazione appena formatasi. La visione ironicamente disincantata del miracolo unitario sviluppata da Antonio Ghislanzoni (*Il diplomatico di Gorgonzola,* pp. 237-264), Vittorio Imbriani (*I serpenti di Panarano*, pp. 265-275) e Vincenzo Padula (*La via della fortuna*, pp. 276-280) denuncia delle posizioni ben differenti rispetto alla ricostruzione addomesticata diffusa dalla storiografia sabauda. Tali operazioni non costituiscono delle soluzioni artistiche isolate, ma sono invero collocabili lungo un crinale umoristico di matrice sterniana il quale, dalle prove giornalistiche di Collodi e Nievo a quelle narrative di Olindo Guerrini (pp. 857-860) e di Luigi Pirandello (pp. 944-983), percorre un esteso arco cronologico che connette settant'anni della storia letteraria italiana. I medesimi avvenimenti possono inoltre essere osservati giungendo a delle conclusioni diametralmente opposte, come nel caso del tema della mutilazione dei soldati, celebrata in quanto esempio supremo di patriottismo da parte di De Amicis (*Il mutilato,* pp. 356-371) e considerata, invece, in chiave unicamente negativa da Igino Ugo Tarchetti (*Storia di una gamba*, pp. 372-408) per i suoi effetti nefasti sulla psiche umana.
La torrenziale produzione di narrazioni brevi sul Risorgimento a partire dal 1878, l'anno della scomparsa di Vittorio Emanuele II e di Pio IX, racchiusa da Pedullà nella corposa e proteiforme sezione *Ricordare* (pp. 489-866), è spiegabile con la possibilità di affrontare con maggiore libertà argomenti temporalmente vicini e piuttosto delicati verso i quali il pubblico dei nuovi quotidiani sorti nel corso degli anni Settanta ed Ottanta mostrava di nutrire un notevole interesse. Le tematiche privilegiate (il Quarantotto in area lombarda; il "decennio di preparazione"; la spedizione dei Mille; le tre guerre d'Indipendenza; il rapporto fra lo Stato e la Chiesa dopo il 1870) di tali racconti appaiono «in prossimità del discorso ufficiale della monarchia» (p. 58), ma a ben vedere è possibile ravvisare nella trattazione di tali vicende storiche il desiderio di rifuggire dalle versioni concilianti delle orazioni pubbliche e dei versi celebrativi coevi. Un atteggiamento di attrazione per il lato oscuro della storia, per figure ed eventi trascurati o al contrario eccessivamente incensati dalla retorica ufficiale, rispettivamente da riportare per intero alla luce oppure da ridimensionare e ridefinire con maggiore obiettività e senso critico, è il carattere comune di operazioni pur tra loro assai diverse nei loro esiti stilistici, come è possibile notare ponendo a confronto gli articoli di Abba

(pp. 709-718, 779-788, 861-865) e le prose corrosive di autori come Emilio De Marchi (pp. 551-557, 604-609) ed Enrico Castelnuovo (pp. 596-603).
Nella sezione finale, *Durare* (pp. 867-991), compaiono testi che, pur nella loro sfumata scansione cronologica, denotano un elemento comune: il problema del rapporto da stabilire nei confronti di un passato il quale, con il progressivo indebolimento della memoria collettiva ed individuale, appariva sempre più distante anche a livello emotivo, nonostante il profluvio, a partire dagli anni Ottanta del secolo diciannovesimo, di interventi volti alla monumentalizzazione di un'epoca di cui si cercava di eternare il ricordo a vantaggio delle generazioni future. Ad un atteggiamento tutt'altro che ossequioso (come nei casi di Carlo Dossi o di Gabriele d'Annunzio, rispettivamente pp. 916-919, 920-927) nei confronti della retorica celebrazione compiuta dai *laudatores temporis acti* vicini ai successori dell'*élite* politica di stampo sabaudo e dai protagonisti dell'epopea risorgimentale sopravvissuti, si affianca invece, in alcuni scrittori attivi fra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del secolo scorso come Guido Gozzano (pp. 984-991), il vagheggiamento idillico di un periodo definitivamente concluso e lontano, rievocabile solamente con una vena letteraria intrisa di profonda nostalgia.

**Monica Lanzillotta**

AA.VV.
*Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*
a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi
Roma
Carocci editore
2023
ISBN 978-88-290-1385-2

Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi, *Introduzione. Non solo letteratura migrante. Per un ampliamento dei paradigmi critici*
Ugo Fracassa, Migrans in fabula. *Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso)*
Giulia Molinarolo, *Scritture migranti e mercato editoriale. Per una morfologia delle strategie di produzione e promozione*
Anna Finozzi, *La letteratura postcoloniale italiana per l'infanzia e per l'adolescenza: forme e pratiche di* crossover
Silvia Contarini, *Narrazioni invisibili. Le badanti letterarie*
Jessica Sciubba, *Oltre il* limen*: ibridazioni postumane e resistenza eco-etica al largo di Lampedusa*
Emma Bond, Black Lives *in Italia: gli archivi fra memoria e ricostruzione artistica*
Paola Ranzini, *Per un teatro interculturale: incontri fra pratiche, figure e tradizioni della narrazione orale*
Luciana Manca e Alessandro Portelli, *Voci dal mondo e canti sconfinati: i cori interculturali come pratica musicale della politica*
Barbara Spadaro, *Migrazioni, memoria e transnazionalità nel fumetto italiano del XXI secolo*

Il volume curato da Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi rappresenta un bilancio critico su questioni linguistiche, interculturali e socio-politiche a più di trent'anni dalla data che, secondo molti studiosi, ha segnato l'avvio di una stagione letteraria riconducibile alla manifestazione in Italia delle cosiddette scritture migranti. La proliferazione di etichette che sono state proposte per definire, in Italia, la letteratura migrante (della migrazione, italofona, creola, ibrida, meticcia, multiculturale, interculturale, transculturale ecc.) è indicativa della complessità del fenomeno e, come rilevano i due curatori, ognuna di queste definizioni ha consentito «di mettere l'accento su aspetti diversi dell'oggetto di studio: dall'importanza politica della scelta linguistica dell'italiano da parte di una minoranza, alla funzione didattico-trasformativa dei modelli di convivenza desumibili dai testi, all'intrinseca "ibridità" delle opere e dei loro autori» e «ha permesso di istituire nessi e congiunzioni con altri *corpus*, come la letteratura afro-americana, la *littérature beur* in Francia, la *Gastarbeiterliteratur* in Germania, il *testimonio* in America del Sud, e tutte le letterature postcoloniali nelle diverse lingue europee» (p. 16). Le scritture migranti sono state dunque, per gli italianisti un'opportunità perché hanno permesso loro di rinnovarsi attraverso il dialogo su tematiche e teorie attuali e di fondamentale importanza.
La letteratura italiana attuale va ascritta alle più vaste dinamiche della *World Literature* sia per la mobilità stessa degli autori che, sempre più frequentemente, si spostano in paesi diversi cambiando, con la residenza, anche la lingua, sia per le dinamiche di produzione e circolazione dei testi, che nascono e circolano tra piattaforme virtuali, programmi radiofonici e televisivi: «le storie», sottolineano i due curatori, «sono ormai davvero condivise, e sempre più sovrapposte, intrecciate,

aggrovigliate, al punto che non solo la distinzione tra *letteratura migrante e non* ha perso di pregnanza, ma diventa anche sempre più difficile associare a qualsiasi produzione letteraria e culturale un attributo univoco di nazionalità» (p. 15). Comberiati e Mengozzi, avvalendosi di studiosi attivi in Italia e all'estero, hanno deciso di affrontare il fenomeno in maniera interdisciplinare e comparatistica, dirigendo lo sguardo oltre la letteratura che circola attraverso canali editoriali tradizionali e oltre la letteratura *tout court*, cercando di individuare gli ambiti discorsivi più vivaci per riflettere sull'Italia transculturale e l'originalità maggiore del volume è costituita proprio dall'ampio spazio dedicato alle forme di espressione artistica di confine, in cui la letteratura entra in relazione con altri linguaggi (il fumetto, le arti visive, il teatro, il *gaming*, la musica), alle pratiche culturali collaborative, di cui la critica si è occupata poco, in cui gli spazi di espressione e creazione di migranti e non migranti sono sempre più intrecciati e sovrapposti, sono «storie condivise», come recita l'efficace titolo del volume.

Il volume è costituito da dieci saggi e i primi quattro, più teorici, ruotano attorno alla produzione e alle dinamiche della letteratura migrante, mentre gli altri sei alle pratiche culturali collaborative. Apre il volume la ricca e ampia panoramica di Ugo Fracassa sulla letteratura migrante prodotta in Italia negli ultimi trent'anni, che costituisce sia un bilancio di sistematizzazione terminologica sia un tentativo di storicizzazione del fenomeno. Giulia Molinarolo si occupa delle logiche di produzione, circolazione e ricezione dei testi migranti nel contesto italiano, campo d'indagine che finora è stato coltivato nel contesto anglofono e francofono ma trascurato dalla critica italiana. Anche Anna Finozzi indaga su un aspetto trascurato dalla critica italiana, ossia la marginalità della produzione migrante per l'infanzia, affrontando la questione del *crossover*, che rappresenta una lente critica attraverso cui ripensare la posizione subalterna della letteratura per l'infanzia nei confronti della letteratura nazionale. Infine, Silvia Contarini si occupa del tema del badantato che, essendo legato a uno dei fenomeni più significativi connesso alle migrazioni, è presente in testi di autori migranti, tema di cui si sono appropriati anche autori italiani, dimostrando come la frontiera fra letteratura italiana e letteratura migrante non sussista.

I successivi sei saggi, come si è anticipato, si avventurano in territori limitrofi alle narrazioni letterarie. Jessica Sciubba mostra come alcune narrazioni transmediali possano essere considerati esempi di resistenza ecologica ed etica, prendendo in considerazione l'isola di Lampedusa come spazio geografico liminale sul piano geopolitico, storico e culturale, e propone tre *case-study*: l'antologia poetica *Sotto il cielo di Lampedusa*, ad opera del collettivo MultiVERSI 100 Thousand Poets for Change Bologna, il documentario *Fuocoammare* di Francesco Rosi e il progetto museale PortoM del collettivo Askavusa. Emma Bond affronta il tema della cancellazione storica di figure marginali e le strategie per controbilanciarne la perdita, in relazione al caso di Mary Edmonia Lewis e Sarah Parker Remond, due donne afroamericane, trasferitesi in Italia nel diciannovesimo secolo per trovare delle possibilità di emancipazione loro precluse negli Stati Uniti, le cui storie sono state recuperate alla memoria da Maud Sulter, Justin Randolph Thompson e Igiaba Scego.

Seguono gli ultimi quattro saggi delle storie condivise. Paola Ranzini tratta il tema del teatro migrante, insistendo sulla transculturazione di pratiche, generi e forme tra l'Italia e i paesi di provenienza di attori e registi attivi nella penisola, soffermandosi su quattro esperienze di teatro interculturale: *Griot-Fûler* di Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye, le narrazioni-performance di Yousif Latif Jaralla, l'attività di Gabriella Ghermandi e, infine, la collaborazione tra i cantastorie Jaralla e Mimmo Cuticchio. Alessandro Portelli e Luciana Manca penetrano in un territorio poco esplorato, i cori multietnici e interculturali, offrendo ai lettori due *case-study*, *Voci dal mondo* di Mestre e *Canto sconfinato* di Pordenone, che rappresentano anche uno spazio vitale di azione politica sia perché i cori interagiscono con la realtà sociale del territorio (scuole, parrocchie, associazioni e altre istituzioni), sia perché sono estranei alle dinamiche dell'industria culturale.

Chiudono il volume il saggio di Barbara Spadaro, che si occupa del linguaggio del fumetto, studiato relativamente poco in relazione alla letteratura migrante, e quello di Manuel Coser, che si inoltra in

prodotto artistico originale, nato dalla sinergia di realtà virtuale, *gaming* e documentario, che Coser stesso ha creato collaborando con Guido Nicolas Zingari e Andrea Grasselli, ossia *Babel – Il giorno del giudizio*. Come scrive l'autore, «attraverso *Babel*, abbiamo provato, insieme agli altri autori, a decolonizzare i racconti della migrazione, costruendo un nuovo discorso o forse soltanto una disarticolazione delle narrazioni più canoniche e istituzionali, con due obiettivi principali: da un lato riconoscere la condizione specifica di chi vive nelle maglie della nostra rete burocratica e dall'altro situare senza edulcorazioni lo sguardo dell'osservatore occidentale rispetto alla realtà osservata, con la conseguente assunzione di responsabilità del proprio posizionamento e del rapporto di potere che ne deriva» (p. 253).

Il lascito maggiore del volume è che la transculturalità è una realtà ineludibile dell'Italia e del mondo di oggi e, come sottolineano i due curatori, «dare spazio a esperienze e testimonianze di convivenza possibile, attraverso e nelle arti» è un modo «per prendere coscienza e anche per reagire alla violenza su cui riposano le nostre attuali società multiculturali (i morti in mare, i respingimenti, la prigionia, le disuguaglianze materiali). La finzione e le arti sono attività seriamente ludiche, cioè spazi circoscritti entro i quali possiamo sperimentare dei modelli di collaborazione […], immaginare liberamente regole alternative a quelle che presiedono l'ordine attuale delle cose, oppure semplicemente mettere tale ordine in scena per osservarlo a distanza critica» (p. 34). La cultura, indicando modi diversi di esistenza e di coesistenza, diventa dunque spazio di azione politica, *medium* per migliorare le condizioni di chi vive nella marginalità.

**Cecilia Spaziani**

AA.VV.
*Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*
a cura di Marina Spunta e Silvia Ross
Firenze
Franco Cesati Editore
2022
ISBN 979-12-5496-010-3

Marina Spunta, Silvia Ross, *Introduzione. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani tra ecologia letteraria ed ecocritica*
Cristina Vignali, *Per una genealogia dell'ecologismo di Anna Maria Ortese: il naturalista Edwin Cerio*
Laura Albertini, *Il pensiero ecologista di Antonio Cederna. Un'analisi ecocritica di scritti fondamentali*
Jacopo Turini, *Lo scrittore come ecologista. Scrittura ed esperienza sul territorio montano da Nuto Revelli a Wu Ming 1*
Natalia Chwaja, Paulina Kwaśniewska-Urban, *«Dal tempo delle vacche obese» al «momento dell'orso»: ecocidio e lingua ecologica in Olga Tokarczuk e Mauro Corona*
Marilina Ciaco, *Ripensarsi fuori dalla specie. Pensiero ecologico e spazio installativo ne Il volo degli uccelli di Giulio Marzaioli*
Mauro Candiloro, *Poesia e Terzo paesaggio in Pugno, Testa e Morresi*
Marina Spunta, *L'orto/giardino di Pia Pera come pratica di cura ecologica*
Sandra Dugo, *Pasolini osservatore del paesaggio ambientale e umano*
Giulia Falistocco, *Crisi dell'ambiente, crisi dell'uomo: una lettura ecologica di Dissipatio H. G. e Il pianeta irritabile*
Carlo Baghetti, *Folle progresso. Sviluppo ed ecologia nella Macchina mondiale di Paolo Volponi*
Silvia Ross, *La fabbrica e il corpo maschile nella Toscana industriale di Silvia Avallone e Alberto Prunetti*

L'attualità dei temi legati all'ambiente e alla sua salvaguardia ha alimentato, negli ultimi decenni, dibattiti transdisciplinari – politici, scientifici, letterari – a livello mondiale, permettendo una necessaria sensibilizzazione sull'argomento, tanto degli addetti ai lavori quanto dei cittadini comuni. La seconda metà del Novecento e, in particolare, il secolo successivo, sono stati terreno fertile del dibattito ecologico, accolto, nelle sue declinazioni più varie, da discipline intrinsecamente distanti tra loro che, di fronte alla necessità di un urgente intervento comunitario, seppur con metodi e approcci differenti, hanno accolto e declinato il tema, alla ricerca di soluzioni teoriche, formali e pratiche. Rappresentative sono in tal senso le *environmental humanities* (da cui la fondazione dell'omonima rivista fondata nel 2012) definitesi, all'inizio del secolo Ventunesimo, con lo specifico scopo di avvicinare discipline scientifiche e umanistiche.
All'interno di un panorama così articolato, il volume *Tra ecologia letteraria ed ecocritica* a cura di Marina Spunta e Silvia Ross, pubblicato nel 2022 per Franco Cesati Editore, si configura quale punto di incontro di riflessioni che, pur rivolgendosi verso un comune obiettivo, si presentano nel loro complesso polifoniche. Come esplicita lo stesso sottotitolo dell'opera, *Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, infatti, gli undici saggi in essa raccolti sono specchio dell'eterogeneità disciplinare e metodologica applicata – letteratura, cinema e arte – ma

anche, al tempo stesso, della diversa formazione e provenienza degli autori e delle autrici. Il contesto di origine (Italia, Gran Bretagna, Francia, Irlanda, Polonia, Stati Uniti) e il percorso di studi compiuto, spesso antipodico, rappresentano il valore del volume, che ha la possibilità di avvalersi, in questo modo, di una varietà di rappresentazioni e di letture. Pur nella loro riconosciuta distanza, ciò che però accomuna gli studiosi e le studiose risiede nel tentativo condiviso di apportare un contributo all'urgente ricerca di una soluzione alla crisi ambientale, con «un impatto immediato sulla coscienza degli esseri umani» (p. 10), come sottolineano nell'*Introduzione* le curatrici. Ad aggiungere complessità e ricchezza al testo sono anche le prospettive di analisi adottate, spesso coincidenti con teorie di ricerca molto distanti, tra le quali gli studi sull'ambiente di Serenella Iovino, quelli sui luoghi di Gilles Clément, Stacy Alaimo, Timothy Morton e altri.
Scopo del volume, come dichiarato da Spunta e Ross che citano in causa la studiosa Iovino, è dunque quello di permettere agli studi umanistici di essere portatori «di messaggi sociali» offrendo «contributi alla comprensione dei nodi più significativi del vivere comune» (p. 12).
A tali premesse – di carattere riassuntivo, definitorio e di esplicita dichiarazione metodologica – segue dunque il primo intervento di Cristina Vignali – *Per una genealogia dell'ecologismo di Anna Maria Ortese: il naturalista Edwin Cerio* – dedicato all'interessante rivelazione di velate allusioni ecologiste della scrittrice Ortese nel personaggio secondario Edwin Cerio di *Alfonso e i visionari* (1996). Sebbene le vite di questo e dell'omonimo naturalista, ingegnere e studioso delle architetture dell'isola di Capri, non siano nel testo coincidenti, un secondo e più profondo piano di analisi evidenzia un complesso gioco di riferimenti intertestuali: il recupero, da parte di Ortese dell'*Iguana* (1965), del ceriano *L'approdo* (1930), cui la unisce un eguale interesse nei confronti del paesaggio e delle sue sorti. L'opera di Ortese, dunque, non solo riconduce a quella dello studioso paesaggista, ma «ne rafforza il messaggio ecologico» (p. 29). A provocare un distanziamento irrimediabile tra i due è però la collocazione temporale delle opere: se Cerio, negli anni Trenta, ha ancora la speranza di credere nel cambiamento, a Ortese, ormai nel pieno degli anni Sessanta, non è più possibile adottare una prospettiva positiva.
Seguono i saggi di Laura Albertini, *Il pensiero ecologista di Antonio Cederna. Un'analisi ecocritica di scritti fondamentali*, e di Jacopo Turini, *Lo scrittore come ecologista. Scrittura ed esperienza sul territorio montano da Nuto Revelli a Wu Ming 1*. Se alla prima si deve il merito di aver valorizzato la dimenticata produzione letteraria di Cederna sull'ambiente e sull'ecologia, in particolare le raccolte di articoli *La distruzione della natura in Italia* (1971) e *Brandelli d'Italia, come distruggere il bel paese* (1991), il secondo studioso concentra invece l'attenzione sulle opere di stampo dichiaratamente ecologista dedicate agli ambienti montani. Tanto si è infatti scritto sui nuovi scenari ambientali e naturali dei territori di montagna, sul piano delle recenti e rapide trasformazioni subìte e sulle conseguenti ricadute sociali, ma ancora molto c'è da riflettere, sostiene Turini, sulla relazione tra la letteratura sul tema e l'idea di *sense of place*, sull'insieme, cioè, dei legami storico-culturali ed emotivi degli abitanti del luogo con il territorio. Le ricerche di Nuto Revelli e di Wu Ming 1 sono, in tal senso, casi esemplificativi di tali considerazioni rese attraverso scritture spesso al limite tra la narrativa e il reportage giornalistico, a testimonianza della «trascuratezza del territorio montano e quella dei suoi abitanti da parte della società capitalistica» (p. 20).
È poi il saggio *Dal «Tempo delle vacche obese» al «momento dell'orso»: ecocidio e lingua ecologica in Olga Tokarczuk e Mauro Corona*, scritto a quattro mani da Natalia Chwaja e Paulina Kwaśniewska-Urban, ad affrontare i due temi, poco noti, dell'ecofemminismo, reso attraverso le opere della scrittrice polacca Olga Tokarczuk, e della denuncia dell'oppressione della natura e degli animali, di cui si fa portavoce la produzione di Mauro Corona. Spesso affrontato all'interno di altri interventi nel volume, quest'ultimo tema non è certo estraneo alla tradizione culturale italiana, come raccontano le curatrici portando ad esempio i bestiari medievali e le numerose allegorie animali nella *Commedia* dantesca. Al fianco, dunque, di Chwaja e Kwaśniewska-Urban, anche Marilina

Ciaco nel suo *Ripensarsi fuori dalla specie. Pensiero ecologico e spazio installativo ne Il volo degli uccelli di Giulio Marzaioli* estrania il lettore dalla comoda prospettiva antropocentrica per collocarlo invece entro un *limen* umano-animale: è da tale spazio di mezzo, sospeso e inesplorato, che la studiosa propone la teoria del rovesciamento dei punti di vista secondo cui l'assunzione della visione animale permette di leggere diversamente le strutture e i paesaggi. Opportuno l'accostamento di questo saggio al successivo di Mauro Candiloro – *Poesia e terzo paesaggio in Pugno, Testa e Morresi* – che, partendo dalla definizione di *Terzo paesaggio* tratta dal *Manifesto* del teorico Gilles Clément, propone modalità 'altre' di visione del mondo, secondo l'idea di «sradicamento dello sguardo» (p. 76): «laddove l'osservatore umano percepisce un paesaggio composto da un lago artificiale, una foresta gestita e pascoli per bovini», scrive citando il *Manifesto* di Clément, un uccello vede «un tappeto intessuto di forme scure e ruvide: le foreste; e di superfici chiare, ben delimitate: i pascoli» (*ibidem*). Le poesie di Laura Pugno, Italo Testa e Renata Morresi prese in esame da Candiloro fanno propria l'idea di *Terzo paesaggio* e la riadattano alle proprie scritture, restituendone una rappresentazione sul piano del contenuto e della lingua, sino ad assumerne pieno possesso attraverso la titolazione delle proprie raccolte, come nel caso di Morresi nel 2019.
Connesso a quello della fauna è il tradizionale *topos* naturalistico, da sempre nell'immaginario di narratori e poeti, classici e contemporanei. È il caso del giardino di Pia Pera analizzato da Marina Spunta nell'*Orto/giardino di Pia Pera come pratica di cura ecologica*. Scrittrice, traduttrice e giardiniera, Pera ha avuto la capacità di trasmettere un «genere letterario difficile» come quello della 'letteratura sul giardino', per dirla con Emanuele Trevi, contribuendo ad alimentare il dibattito sull'ecologia e l'ecocritica attraverso le rappresentazioni classiche dell'orto e del giardino attualizzate però in chiave contemporanea, ecologica, appunto.
Gli ultimi quattro interventi del volume denunciano l'intervento negativo dell'uomo sull'ambiente. Rappresentativa di tale contrasto tra natura/urbanizzazione e spazio rurale/spazio urbano è la realtà pasoliniana di *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), di *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) sui quali riflette Sandra Dugo nel suo *Pasolini osservatore del paesaggio ambientale e umano*. Raffinato osservatore sociale, il poeta di Casarsa tratteggia i profili dei giovani delle periferie romane degli anni Cinquanta innestandoli a un contesto urbano e naturale che li rappresenta. A loro somigliano le borgate abbandonate, le povere abitazioni, il degrado che li avvolge. I palazzi impiastrati, il «nuvolone color bianco, tutto riccio, fresco e immenso» e l'immondizia sino al cielo «coperto da migliaia di nuvolette piccole come pustole, come bollicine» (p. 99) sono la naturalizzazione dei personaggi e la resa paesaggistica delle loro vite.
Seguono gli studi su Paolo Volponi di Chiara Falistocco – *Crisi dell'ambiente, crisi dell'uomo: una lettura ecologica di Dissipatio H.G. e il Pianeta irritabile* – e Carlo Baghetti – *Folle progresso. Sviluppo ed ecologia nella Macchina mondiale di Paolo Volponi* –, rispettivamente dedicati a *Il pianeta irritabile* e *La macchina mondiale*, che recuperano il tema già sviluppato degli animali prevaricati nel loro ambiente dal vigente regime antropocentrico.
Chiude il volume il saggio della curatrice Silvia Ross, *La fabbrica e il corpo maschile nella Toscana industriale di Silvia Avallone e Alberto Prunetti*, dedicato alle analisi dei romanzi *Acciaio* (2010) e *Amianto. Una storia operaia* (2012), accomunati dal racconto delle disastrose condizioni ecologiche delle zone di Piombino e della Maremma.

**Sofia Firriolo**

A.A. V.V.
*Walter Benjamin e la cultura italiana*
Atti della giornata internazionale di studi
Lugano, Università della Svizzera italiana, 21 marzo 2019
a cura di Marco Maggi
Firenze
Leo S. Olschki Editore
2022
ISBN 978 88 222 6808 2

Marco Maggi, *Introduzione*
Nicola Emery, *Percorsi nella* Sonnenstube der Schweiz. *La critica del destino del giovane Benjamin*
Sigrid Weigel, *L'Italia come scena delle immagini di pensiero e del pensare per immagini di Benjamin. Giotto, Baudelaire, Proust e la sopravvivenza dell'antico nell'allegoria*
Carla Mazzarelli, *«Un abrégé de l'univers»: Walter Benjamin e le copie della pittura italiana nel Museo di 'souvenirs' di Adolphe Thiers*
Marco Maggi, *Benjamin davanti al cammino di Manzoni*
Roberto Gilodi, *Croce e Benjamin: l'arte tra idea e storia*
Corrado Bologna, *Sulla ricezione di Benjamin in Italia*

È nel periodo compreso tra le due guerre che Walter Benjamin diviene una delle figure più originali della cultura tedesca per la sua ricca e distintiva formazione intellettuale, alla quale si è scelto di dedicare una giornata internazionale di studi in occasione del centenario della redazione di *Schicksal und Charakter*, il 21 marzo 2019. Come illustra lo stesso curatore nell'introduzione agli atti, il testo mira a ricostruire la traccia italiana nell'opera benjaminiana, ricordando quanto il microcosmo italiano sia stato, per il pensatore tedesco, un faro biografico e intellettuale sin dagli anni della sua formazione giovanile e, come commenta Howard Eiland, in una delle sue opere, l'Italia possedeva, per il filosofo, ciò che sembrava mancare alla Germania. A più riprese, infatti, vengono citati i vari soggiorni italiani che hanno ispirato Benjamin a tal punto da renderlo impegnato in una critica contro gli stereotipi sull'Italia. È il filosofo stesso a censire i suoi viaggi, così le informazioni riportate nell'introduzione risultano dettagliate, e dai riferimenti alle opere di Benjamin si apprendono le considerazioni sul paesaggio italiano, associato prima di tutto alla sua qualità sonora dopo che l'attenzione è stata catalizzata dalla ricchezza del linguaggio popolare. Sono, inoltre, portati alla luce gli incontri tra Benjamin e alcuni studiosi e scrittori italiani, come quelli con Filippo Tommaso Marinetti e con Anton Giulio Bragaglia, ma non solo; infatti, sono pure menzionate due delle sue traduzioni in tedesco di poesie di Gabriele D'Annunzio.
All'accurata introduzione di Marco Maggi seguono, nello specifico, sei interventi che delineano la ricezione benjaminiana della cultura italiana considerando diversi profili, da quello letterario a quello artistico, senza trascurare il terreno filosofico, dove sono piantate le radici del suo sapere. Nel passare in rassegna i vari contributi intendiamo esaminare in primo luogo quelli che privilegiano il contenuto letterario, a partire dall'ultimo di Corrado Bologna che ricorda il momento e il luogo in cui per la prima volta Benjamin appare in Italia, dando conto di alcune delle concezioni fondanti del pensiero: dal concetto di comunicazione di massa al significato che il filosofo attribuisce alla critica, come interrogazione dell'opera d'arte e del suo segreto (p. 115). Viene anche motivato il suo ideale di montaggio, in riferimento ad una scomponibilità dell'opera, secondo una

visione contrastante con quella di Croce che, invece, vede l'opera letteraria come un organismo espressivo coerente e di senso compiuto.
L'intervento di Marco Maggi si incentra, invece, sull'*incontro* di Benjamin con Manzoni. Nelle prime pagine, però, lo studioso ricostruisce e presenta il contesto giovanile del filosofo, quello del primo soggiorno in Italia e dei primi studi universitari in filosofia, germanistica e storia dell'arte, successivamente, propone la narrazione di episodi relativi alla quotidianità dei suoi soggiorni, ad esempio il recarsi a teatro per assistere alla rappresentazione della *Gloria* di Gabriele D'Annunzio. Così descrive anche la reazione di severità provocata dalla vista del sarcofago di pietra con sopra riportato il nome di Alessandro Manzoni, quando visitò il Famedio durante il soggiorno lombardo. Il filosofo berlinese è permeato da una progressiva sensazione di nausea, come egli stesso riferisce in *Meine Reise in Italien Pfingsten* (1912), che lo orienta verso una riflessione sulla morte. Menzionando un inedito diario (*maggio-giugno 1931*) di Benjamin, inoltre, Maggi riporta parte di una conversazione tra il filosofo e lo scrittore Speyer alla ricerca del vero modello compositivo per i romanzi, ed è così che viene dato spazio alle tesi sul passaggio dall'epica al romanzo, alle quali Benjamin dedica particolare attenzione nel celebre saggio su Leskov, intitolato *Il narratore*. Nell'epica è il ricordo a creare una catena capace di tramandare il contenuto di generazione in generazione, ma dal momento che storicamente sopraggiunge il romanzo emerge la solitudine del lettore che lo legge e la catena tra le generazioni si spezza. Dunque, citando il saggio, Maggi rende chiara l'opposizione tra romanzo e racconto. A seguire, invece, viene posta attenzione alle dinamiche della creazione letteraria in Manzoni. Tra le numerose valenze metaletterarie celate nel celebre romanzo dello scrittore, peculiare è l'immagine del camino che ricorre frequentemente nell'opera. Questa scelta non è casuale: si legge che Manzoni evoca il camino anche a proposito di stralci di vita privata, ad esempio in una lettera indirizzata all'amico Giovanni Rossari, datata al 1827, «Adesso mo, facciamo conto d'essere sul mio canapé dinanzi al fuoco, o almeno al camino, e *chicchirilliamo*» (p. 88). Intorno a questa immagine s'irradia una sequenza di metafore, compresa quella che Paolo Trama sintetizza in una proporzione: fuoco: parola orale = cenere: parola scritta (*Il fuoco e la cenere: persistenza e funzione di un sistema metaforico nel capitolo XIV dei Promessi Sposi*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», N. 2, 1999, pp. 1-23). Viene associata la parola scritta all'*Historia* che interpreta la cenere *come vuole*, tratteggiando parole nuove o alterandole, e la parola orale alla scrittura romanzesca, nonché al fuoco della vita anonima degli esclusi dalla scrittura. Per concludere, Maggi estende l'interpretazione di Trama in chiave benjaminiana.
Diversamente, è con le osservazioni di Roberto Gilodi che la visione dell'estetica di Benjamin viene correlata a quella di Benedetto Croce. Quest'ultimo, è noto, attribuisce al fatto estetico una collocazione autonoma e fondamentalmente intransitiva rispetto ai saperi e alle differenti attività cognitive che ad essi sono proprie (p. 100), quindi il gesto artistico e quello di chi ne fruisce si collocano al di là del dato materiale. Questa prospettiva è distante dalla prospettiva benjaminiana, tuttavia Gilodi trova una corrispondenza tra le due concezioni estetiche: entrambi percepiscono l'arte non a livello sensoriale bensì come intuizione intellettuale capace di sintetizzare *ipso facto* forma e contenuto. Gilodi specifica che questa coincidenza tra i due filosofi si può comprendere alla luce della comune radice platonica, che per Benjamin discende dall'esperienza protoromantica e per Croce dall'idealismo hegeliano.
La traccia italiana è stata ricavata anche a proposito delle immagini della storia dell'arte che fanno ingresso in scena nei testi di Benjamin, soprattutto tra 1912 e 1938, e a ricordarle è Sigrid Weigel che, in un interessante contributo, analizza il pensiero per immagini del filosofo. Weigel seleziona alcune delle traduzioni dei volumi di Benjamin segnalando, così, chiaramente il significato della creazione di immagini di pensiero nella storia benjaminiana: è un lavoro sulla resistenza che il reale oppone al linguaggio (p. 43). In particolare, Weigel si serve del termine *rammemorazione* per illustrare come le immagini, ovvero i dipinti e gli affreschi che Benjamin ha occasione di

contemplare durante i suoi viaggi, diventino immagini di pensiero solo dopo un periodo di latenza, quindi esse esistono poiché è ampia la distanza temporale tra la visione che Benjamin ha delle immagini e la loro rievocazione, nonché rammemorazione, come immagini di pensiero nei suoi testi. È il caso di due affreschi di Giotto, *Caritas* e *Ira*, visti da Benjamin a Padova nel 1912 e ricordati nelle sue opere rispettivamente quindici (*Caritas*) e ventisette (*Ira*) anni dopo.
Tra i diversi commenti proposti da Weigel, vale la pena citare la teoria dell'allegoria, sostenuta nel testo dalla considerazione di Benjamin sulla *Caritas* di Giotto, opera che interpreta non in quanto immagine bensì rievocando il suo ruolo nella *Recherche* di Proust; ne scaturisce così un legame tra visione e comprensione. Questa riflessione, chiarisce nel dettaglio Weigel, ben si connette con l'*Origine del dramma barocco*, che, a proposito, viene significativamente menzionata.
Altrettanto indicativa, inoltre, è la vicenda che vede Adolphe Thiers e Charles Blanc impegnati in un progetto di collezione di copie di opere esemplari della pittura italiana dell'epoca rinascimentale e barocca. È Carla Mazzarelli, in questo caso, ad intervenire descrivendo l'inaspettata percezione che Benjamin manifesta sull'episodio. Il filosofo, nel celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sostiene che l'opera d'arte perda la propria aura, quindi la propria unicità e *lontananza*, dal momento che viene riprodotta. Ciononostante, alle copie di Thiers e Blanc Benjamin non attribuisce la medesima visione, anzi, in questo caso tutte le copie conservano un'immagine auratica proprio per la loro esibita vicinanza, culturale e tecnica, alle opere che rappresentano (p. 73). Per ultimo, si accenna al contributo di stampo storico-filosofico di Nicola Emery, posto ad apertura di volume, che propone una riflessione sul binomio destino/carattere nella filosofia germanica del tempo.
Nella sua totalità, il volume mostra aspetti inediti o messi in secondo piano dell'estesa formazione di Walter Benjamin, dando per assodate le sue teorie cardine. Infatti, è a partire da queste che vengono svelati gli avvenimenti e gli incontri, come se venissero tracciate le coordinate, che hanno guidato Benjamin nella realizzazione delle sue opere. La specificità del volume, già resa nota, è legata all'individuazione di circostanze relative alla cultura italiana, ed il risultato finale, nell'insieme degli interventi, contribuisce ad un accurato disegno dell'impronta italiana nella biografia benjaminiana.

**Ginevra Latini**

Antonella Anedda
*Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*
Novara
Interlinea
2022
ISBN 978-88-6857-397-3

La casa editrice Interlinea presenta il settantaseiesimo numero della collana «Alia» intitolato *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, terzo saggio della serie «Il profilo delle parole» diretta da Franco Buffoni e Roberto Cicala. In questo libro Antonella Anedda ripercorre la nascita e lo sviluppo di un rapporto già noto in ambito critico, quello tra Leopardi e Darwin, ricostruendo con originalità i termini del possibile incontro e dialogo tra autori e discipline così lontane. Consapevole delle teorie proto-evoluzioniste di Leopardi, Anedda si concentra su un *corpus* specifico costituito da *Zibaldone*, *Operette morali*, *I nuovi credenti*, i *Paralipomeni della Batracomiomachia* e *La ginestra*. È nell'analisi scientifico-naturalistica di queste opere leopardiane che l'autrice mette in luce l'aspetto più innovativo del suo studio: per comprendere a fondo il dialogo implicito tra Leopardi e *L'origine delle specie* è bene partire dal più diretto e documentabile confronto con gli studi naturalistici del nonno di Charles Darwin, Erasmus. Nella biblioteca di Recanati, infatti, è presente *Gli amori delle piante*, la traduzione di una delle due parti che, insieme a *The Economy of the Plants*, compone l'opera *The Botanic Garden* di Erasmus. Si tratta dunque di una «triangolazione» in cui «l'opera di Erasmus è la base e Charles Darwin e Leopardi i cateti» (p. 17). Il metodo di analisi con cui si muove l'autrice è quello di individuare lo «spettro» (p. 20), una fonte in grado di anticipare o intuire l'evoluzionismo darwiniano. In quest'ottica «il motivo principale per cui l'opera di Leopardi sembra anticipare l'evoluzionismo di Charles Darwin è che Leopardi ha avuto accesso agli scritti proto-evoluzionisti di Erasmus».
Nella prima parte del saggio viene delineata la complessità di questa triangolazione ipotizzando una stratificazione genealogica delle idee dei due naturalisti. È curiosa a tal proposito l'idea che Erasmus abbia anticipato con il primo titolo della sua opera (*The Origin of Society*) contenente teorie che anticipano l'evoluzionismo, poi scartato per *Zoonomia,* il titolo scelto da Charles per il suo studio (cfr. p. 104). Proprio per questa parentela tra *Zoonomia* e *L'Origine delle specie* Charles venne accusato, anche se infondatamente, di aver plagiato il libro del nonno (cfr. p. 17).
*Una transazione segreta* è il titolo della seconda parte, nella quale l'indagine di Anedda prende avvio. In essa emergono le fonti implicite nel dialogo tra Leopardi e Charles Darwin: prima fra tutte Erasmus, poi Lucrezio e infine Hume. Gli elementi che collegano questa particolare interazione sono l'antiantropocentrismo, la riflessione sulla «social catena» e la natura intesa come «giardino della sofferenza». Come si evince dal confronto tra *Zibaldone* (4175-4177) e un passo de *L'origine delle specie*, la vita «triste e infelice» del «vasto ospitale» non è dissimile dalla «lotta per l'esistenza» (p. 92) darwiniana e perciò l'«evoluzione culturale» trova corrispondenza nell'idea di «selezione naturale»: «La selezione naturale è stata dunque l'agente principale non solo dei mutamenti biologici ma anche dell'evoluzione culturale. L'uomo non occupa in natura una posizione privilegiata» (p. 71).
La terza parte del saggio è dedicata alla figura di Erasmus, un *Lunar Man* legato ai precetti di Lucrezio. Le visioni anticreazioniste del nonno di Charles sono racchiuse nel motto «E conchis omnia» (dalle conchiglie tutto), volto a sottolineare che «tutto veniva dalle conchiglie e non da una mente ordinatrice, avveniva per caso e non in base ad un disegno intelligente» (p. 114).

Le posizioni di Erasmus anticipano le considerazioni proposte nella parte *Schiavi e animali. Uomini e topi*. Un tema che attraversa trasversalmente questo studio, infatti, è quello della schiavitù: in *The botanic garden* Erasmus tenta di «stabilire connessioni tra piante e umanità» (p. 151) criticando la sua patria perché tollera lo schiavismo e tratta gli esseri umani come «bestie senza intelligenza e senza sensibilità» (p. 152). Il paragrafo *Ultima nota. Solidarietà. Forme di compassione (prima della Ginestra)* analizza il tema della compassione di Leopardi e Charles per gli animali e della «solidarietà tra bestie» che è il «fondamento di ogni garanzia etica» (p. 42). Ai vermi «livellatori» (p. 225) di Charles vengono affiancati, per similitudine, gli uccelli e i topi di Leopardi. I primi, con un confronto tra l'*Elogio degli uccelli* e *Il barone rampante* di Italo Calvino, permettono di rileggere Leopardi attraverso la categoria calviniana di «Leggerezza», intesa come libertà dalle convenzioni (qui Anedda si confronta con il saggio *Calvino's Il barone rampante and Leopardi's Elogio degli uccelli* di Emanuela Tandello); i secondi invece, come si evince dalla loro centralità nei *Paralipomeni*, sono il simbolo leopardiano della critica dell'antiantropocentrismo. Il topo, animale caro anche a Charles, simboleggia l'evoluzione della specie: «in un'ottica darwiniana il topo non è un animale qualsiasi. Unico mammifero a sopravvivere all'estinzione dei dinosauri, il topo è capace di imparare dagli errori e di trasmettere informazioni ai suoi simili. Il suo Dna è molto simile al nostro. Il nostro *antenato* è un roditore: da un gruppo di rettili, i sinapsidi, si sarebbe sviluppato un mammifero, simile a un topo-ragno. Dunque davvero noi come topi e *topi come noi*» (pp. 204-205). La «questione delle bestie» per Anedda disvela il modo in cui Leopardi sceglie di «indagare, mettere a nudo, ridicolizzare questa pochezza degli esseri umani, riflettere sulla loro follia» (p. 178). Gli animali non sono migliori degli uomini e viceversa: nessuno ha una «saggezza superiore» (p. 179). I tratti umani delle bestie leopardiane non fanno che «amplificare il ridicolo» (*ibidem*) dell'uomo. Gli animali più significativi di questo catalogo, dunque, sono la formica e il verme per Erasmus, i lombrichi per Charles e i topi per Leopardi. All'interno di questa triangolazione essi sono «presenze costanti da opporre alla pretesa perfezione degli umani». È la compassione, in questo caso dello «sguardo animale» (ripreso da Antonio Prete, *Compassione. Storia di un sentimento*), il sentimento su cui si fonda la solidarietà dell'ultimo Leopardi che, passando per le *Operette,* la *Palinodia* e *I nuovi credenti,* arriva alla *Ginestra*.

L'ultimo capitolo, intitolato *Vermi e corpi. Pietre e piante*, propone una lettura e un confronto tra *La ginestra* e *L'infinito.* Anedda confronta piante e pietre, gnomi e geologia tenendo conto dello scenario apocalittico del Vesuvio che unisce lo scenario della penultima lirica di Leopardi alle riflessioni di Erasmus Darwin sul «libero pennello» (p. 238) di Joseph Wright, pittore specializzato nelle vedute vesuviane, che nel 1792 aveva dipinto il suo ritratto. La ginestra, «emblema della resistenza» (p. 255) ai cataclismi naturali, è presente in *Gli amori delle piante* e suggerisce «la necessità di stringersi in una social catena» (p. 256): «*La ginestra* è un elogio funebre dell'idea di armonia o meglio dei un'armonia provvidenziale» (p. 270).

Ecco giustificata, allora, la scelta del titolo: nel capitolo introduttivo Anedda afferma di aver scelto il «topo» - per richiamare i *Paralipomeni della Batracomiomachia* (opera in cui si assiste alla battaglia tra topi e rane) e confrontarsi con i saggi *L'io del topo* di Liana Scellerino e *Topi come noi* di Pierpaolo Fornaro - e le «piante», per richiamare *Gli amori delle piante* di Erasmus e *La ginestra* di Leopardi.

Antonella Anedda trova un nesso di continuità su un piano non meramente letterario o scientifico (ovvero il principale ambito di incidenza delle rispettive opere), ma su quello filosofico, che indaga il rapporto dell'uomo con la propria natura e con quella circostante, perciò con il mondo animale e vegetale. Sono infatti le idee di selezione naturale, evoluzione culturale, progresso, schiavismo, antiantropocentrismo, compassione e solidarietà a costituire il *fil rouge* che connette la triangolazione qui presa in esame. Con questa indagine, Anedda delinea una specie di costellazione, proponendo, per il «Leopardi darwiniano» (vd. Gianni Celati, *A Manzoni preferisco il darwiniano Leopardi*), un'interpretazione filosofica e scientifica più approfondita.

**Francesco Giardina Buscemi**

Anna Baldini
*A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*
Macerata
Quodlibet
2023
ISBN 978-88-2292-010-2

La costruzione di un discorso storico letterario che sia insieme rendicontazione e interpretazione di avvenimenti e personaggi è sempre un'impresa ardua, soprattutto quando il periodo in questione è già stato ampiamente studiato. Grazie all'uso meticoloso e articolato della sociologia di Pierre Bourdieu, questo libro riesce invece a movimentare le controversie letterarie di un lungo arco temporale, ricostruendone la plastica dinamicità. Partendo nel 1902, con l'uscita dell'*Estetica* di Croce, per arrivare al 1936, anno degli ultimi numeri della rivista «Solaria», il libro ricostruisce le vicende, spesso avvincenti e tortuose, dei protagonisti del campo letterario italiano. Scevri da ogni aura di magnificata canonizzazione, i vari autori appaiono ferocemente impegnati in una lotta per la pubblicazione e la legittimazione.
Partendo da Croce e dal suo monopolio del campo letterario attraverso la filosofia e la casa editrice Laterza, il primo capitolo (1902-1919) delinea le dinamiche dei due gruppi rampanti del primo Novecento: i futuristi, con al centro Marinetti, e i fiorentini de «La Voce». Già a questa altezza, è possibile notare quali sono le regole che disciplinano il campo: le alleanze in gruppi si formalizzano in riviste, come «Il Leonardo» di Papini e Prezzolini o «Poesia» di Marinetti, che catalizzano la collaborazione di futuri critici ed autori come Borgese o Cecchi. Assieme agli aspetti storici, il libro prova a delineare la ricaduta formale di queste diatribe letterarie, dedicando una parte di ogni capitolo alle forme praticate da coalizioni di autori e mettendo in contrasto le scelte formali della letteratura commerciale con quelle della letteratura considerata alta.
Nel primo capitolo, ad esempio, accanto alla squalifica del romanzo, percepito come genere commerciale, vengono promossi il frammento lirico e autobiografico da «La Voce» ed il paroliberismo o il teatro-performance con i futuristi. Questa tendenza, in effetti, perdura ancora nei primi anni Venti, come spiega il secondo capitolo, che si concentra su «La Ronda» e i suoi animatori. I vari fondatori di questa rivista, infatti, vengono qui presentati non solo come grandi animatori culturali, ma anche nel loro tentativo (riuscito) di imporre la prosa d'arte – letteraria o filosofica – come genere legittimo. Se però molte riviste, fra cui la milanese «Il Convegno», si adeguano a questa tendenza, si distingue per la sua eterodossia la figura di Borgese, la cui battaglia per il romanzo continua, sia come autore che come critico, fino ai primi anni Trenta.
Mentre ciò avviene, il campo letterario italiano viene scosso dal terremoto del fascismo, che, come il terzo capitolo *Modernismo fascista e modernità italiana (1925-1929)* mostra bene, scombina ruoli e i posizionamenti dei vari artisti. In effetti la relazione fra intellettuali e fascismo non è regolata aprioristicamente, ma si stabilisce volta per volta, declinandosi in vario modo in base al momento storico ed all'autore in questione. Abolendo una polarità fra antifascismo e fascismo intellettuale, il libro propone una lettura socialmente complessa del fenomeno, dove gli autori, sebbene obbligati ad intrattenere un certo grado di adeguamento alle politiche culturali del partito, potevano usare la propria posizione come arma nei conflitti letterari. Così avverrà, ad esempio, nel caso del modernismo fascista, rappresentato da Bontempelli e dalla rivista «900». Lo scrittore, godendo di un'amicizia personale con il Duce, si propone di rinnovare la letteratura italiana, facendo della propria rivista un ponte transnazionale attraverso l'immissione delle novità d'Oltralpe in Italia, quando queste erano già canonizzate nella capitale letteraria mondiale Parigi. Questa operazione,

proprio per le pretese di monopolio letterario che implica, viene prontamente sabotata da Ungaretti e dal fronte strapaesano de «Il Selvaggio» di Maccari e de «L'Italiano» di Longanesi. Questi ultimi, accusando «900» di cosmopolitismo, si fanno invece promotori di una modernità radicata nella provincia e nelle tradizioni della penisola. Questa disputa mostra con chiarezza che il regime, per meglio controllare la cultura, preferisce costituirsi parte terza nella risoluzione dei conflitti, senza entrare *tout court* nelle questioni letterarie. In questo senso, un importante ruolo giocano l'istituzione dell'Accademia Reale d'Italia e la fondazione di premi letterari che consentono una rapida e sicura canonizzazione. Anche queste forme di controllo indiretto, tuttavia, non riescono a garantire stabilità di successo a chi le ottiene e l'esempio del modernismo fascista è lampante. La rapida canonizzazione di Bontempelli ha infatti vita breve perché, nel frattempo, emergono la rivista «Solaria» e una costellazione di nuove case editrici, fra cui Bompiani e Mondadori, che, rivoluzionando la struttura produttiva del libro, sono destinate a stravolgere anche il panorama letterario italiano.

Con il 1929, che inaugura il quarto e ultimo capitolo, inizia quella che giustamente viene definita «la battaglia per il romanzo». Passando in rassegna le traiettorie di Svevo, Moravia e Vittorini, viene mostrato come progressivamente il romanzo eroda legittimità e valore agli altri generi letterari, tanto per il ruolo sociale che riveste quanto per le sue caratteristiche intrinsecamente letterarie. Grazie alla considerevole quantità di autori stranieri che vengono immessi sul mercato dalle nuove case editrici – periodo che, precisando la celebre frase di Pavese, viene definito il «quindicennio delle traduzioni» – si impone l'urgenza di tentare un romanzo realista italiano. Accanto a «Solaria», che nei primi anni Trenta risulta centrale grazie a Montale, Vittorini e alla loro rete intellettuale con le città del Nord, un'altra avanguardia romana si fa avanti, sensibile agli aspetti sociali e ad un romanzo collettivo, secondo i modelli di Döblin e Dos Passos. Nonostante questa proposta venga promossa dagli stessi editori, come Bompiani, finisce per passare in sordina, e la celebre rivista fiorentina continuerà a dettare legge, promuovendo, come forma letteraria, un tipo di prosa lirica ispirata a Proust ed al romanzo psicologico. La capacità di «Solaria» di farsi perno della vita letteraria del paese senza compromettersi troppo con la politica le permetterà di promuovere i suoi collaboratori anche al di là del fascismo, nel Secondo Dopoguerra.

Dopo la caduta del regime, il neorealismo, immemore degli esperimenti del romanzo collettivo e sociale dei primi anni Trenta, si fonderà in effetti proprio sulle esperienze letterarie dei solariani, interpolate con i temi derivati della guerra partigiana. In questo contesto, essere stati o meno collusi con il regime comporta un ostracismo piuttosto sistematico, come dimostra il caso di Bontempelli, relegato ai margini del campo letterario. Il gruppo di «Solaria», invece, insieme agli einaudiani, riceverà una canonizzazione piuttosto sistematica e diffusa, che si comprende meglio anche alla luce degli avvicendamenti politici postbellici.

Proprio perché si chiude su queste linee di continuità e discontinuità fra fascismo e dopoguerra, il libro presenta una fine sospesa, conscia della faziosità di ogni rigida periodizzazione. Trattandosi di una storia sociale, essa si proclama aperta perché vuole essere rispettosa fino in fondo della dinamicità e della continuità delle relazioni umane. Grazie a questo approccio, il libro istruisce indirettamente anche sulla mole di lavoro necessaria per ricostruire la materialità di queste relazioni umane nel tempo, e su quanto, d'altra parte, valga la pena provare a farlo. Grazie ad una scrittura agile e piacevole, corredata da tavole che mettono a fuoco in modo preciso personaggi, opere principali e repertori dei vari gruppi letterari, il libro è anche uno strumento di rapida consultazione per le traiettorie dei vari scrittori nella storia. Ed in effetti qui risiede, a mio avviso, uno dei pregi più trasversali di *A regola d'arte*, ovvero la possibilità di entrare nel percorso di vita di scrittori noti, quando tali ancora non erano ma provavano a diventarlo.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Emanuele Delfiore**

Marco Antonio Bazzocchi
*Alfabeto Pasolini*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 978-88-290-1224-4

Come viene spiegato nella *Premessa* (pp. 11-13), il presente volume, nato in risposta all'invito di Gianluca Mori per la celebrazione dei cent'anni trascorsi dalla nascita dello scrittore bolognese, costituisce una versione riveduta, con ampliamenti, cassature e modifiche, del libro *Pier Paolo Pasolini*, pubblicato dallo stesso autore presso Mondadori, per la «Biblioteca degli scrittori», nel 1998. Tenendo conto della maggiore disponibilità degli scritti di Pasolini successiva all'edizione dei «Meridiani» curata da Walter Siti e Silvia De Laude, Marco Antonio Bazzocchi si è posto in questo saggio l'obiettivo di restituire nel modo più ampio e chiaro possibile tanto l'estensione quanto la versatilità della produzione artistica pasoliniana, adottando per le varie voci una scelta equilibrata che non privilegiasse le sole opere degli anni Settanta, ma che fosse, al contrario, in grado di offrire un inquadramento omogeneo pure degli scritti degli esordi, così come di film, saggi, romanzi e poesie concepiti e realizzati nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.
La forma alfabetica costituisce una soluzione piuttosto pratica per il lettore, che può infatti cercare e trovare agevolmente l'argomento di suo interesse, sempre analizzato in maniera sintetica ma estremamente limpida. Bazzocchi, infatti, intende queste porzioni critiche come degli assaggi che preludono, fornendone le coordinate essenziali, ad una conoscenza comunque diretta delle opere, indicando per ognuna di esse «punti di interesse, centri di irradiazione, zone di emergenza di senso» (p. 13). Ad un primo livello di fruizione si colloca infatti la descrizione delle singole opere come anche di termini che, considerati nelle molteplici relazioni che intercorrono fra essi, attraversano tutte le declinazioni delle variegate elaborazioni artistiche dell'intellettuale bolognese, formando una costellazione concettuale dal carattere sistematico intessuta di immagini dall'alta carica figurale che funzionano «come segnali (o allegorie) di una mitologia del pensiero concreto» (p. 12): in tale modo sono perciò leggibili le funzioni simbolico-allusive assunte dal corvo come dalla rosa, dalle lucciole come dal sole.
La possibilità di collegare figure utilizzate in opere temporalmente lontane, e talune volte con sfumature e valenze differenti, può suggerire l'interpretazione di un autore capace di rinnovarsi senza rinunciare a questioni e personaggi che costituiscono le costanti d'un pensiero altamente complesso. Per tale motivo Bazzocchi ha deciso di concepire tale *Alfabeto* come uno strumento funzionale all'enucleazione, dalle opere di Pasolini, di «sequenze di significato, […] di relazioni» che si possono combinare fra loro complicandosi e completandosi vicendevolmente. Se per Bazzocchi «la voce Sacro può interagire con Manierismo, che a sua volta può portare a Caravaggio (che implica Longhi) o alla raccolta *Poesia in forma di rosa,* ma anche a Contini e a *Petrolio*, consentendo anche la lettura di opere che non vengono direttamente affrontate ma restano implicite» (p. 12), un altro percorso possibile appare quello che dalla città di Bologna conduce alla Borghesia, da cui a sua volta si può giungere da una parte alla TV, dall'altra al Cinema, quindi alla voce Morte e al film *Teorema,* mentre la figura del Padre si ricollega sia al mito di Edipo – indi al tema del Doppio, che richiama *Petrolio* – sia alla questione dell'Omosessualità, cui si possono allacciare l'importanza etica della Pedagogia, un luogo altamente simbolico come il Prato ed ancora l'enigmatico *Petrolio*.

L'intreccio di relazioni fra «una prospettiva alta e una bassa, […] poesie e film, parola scritta e immagine» (p. 13), se vagamente ricorda le ricerche che si possono compiere mediante una navigazione telematica, in realtà permette di mantenere costante il focus necessario per portare a compimento una lettura sempre più in profondità delle opere di Pasolini, i cui disegni fortemente complessi si sono spesso inverati solo in maniera parziale, sotto forma di frammenti intrisi di un alto potenziale strutturale e gravidi del fascino irresistibile del progetto che non si realizza per intero, del pensiero che sovente si traduce soltanto in forme artistiche statutariamente incompiute.

**Giulia Sanguin**

Marco Antonio Bazzocchi
*Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*
Bologna
il Mulino
2021
ISBN 978-88-15-29216-2

Dal 1934, anno del primo incarico nelle aule di via Zamboni dell'Alma Mater Studiorum a Bologna, il nome di Roberto Longhi permea gli studi di storia e di critica d'arte, ma non solo: lo si ritrova nei periodici e nelle riviste quali «La critica d'arte» o «Paragone» da lui fondata, nelle biografie, nei saggi e nelle opere di alcuni tra gli autori più conosciuti del Novecento.
Che ci fosse una vera e propria rete culturale a tenere saldo il legame tra Longhi, Banti, Pasolini e Bassani è noto (basti pensare agli scritti di Garboli e di Contini); ma restano ancora poco esplorati il taglio e la fattura di questa rete che annovera le arti visive in senso lato, ascrivendo a esse anche la fotografia e il cinema.
Marco Antonio Bazzocchi riunisce gli ultimi saggi, frutto degli studi su Roberto Longhi, sulla cultura italiana e sul manierismo, in un unico libro, ponendo tutti i capisaldi già nelle prime righe della *Premessa*: «Longhi è stato il più grande storico dell'arte italiano del secolo scorso» ed «è stato un grande scrittore» (p. 7). A questo incipit incontestabile fanno seguito i primi interrogativi; emergono questioni essenziali poi sviscerate a una a una nel corso del testo. La scrittura longhiana è una scrittura a servizio dell'arte? O ancora meglio: gli scritti longhiani acquisiscono valore solo in rapporto alle opere d'arte che trattano? L'efficacia del magistero longhiano e gli effetti che ha avuto sulla letteratura italiana sono da considerarsi solo quantificando le tracce individuabili nelle opere di un gruppo di scrittori-alunni di Longhi? Se così fosse, non si potrebbe affermare che «la cultura di mezzo Novecento è longhiana almeno quanto è crociana» (p. 9).
Nei primi due capitoli del libro lo scopo è quello di comprendere a fondo il metodo longhiano; la ricerca, dunque, prende avvio dall'analisi puntuale dei saggi e si è subito posti davanti ai 'primi passi' di Roberto Longhi critico d'arte: dallo studio su *Mattia Preti*, che vede la pubblicazione nel 1913, a *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, dell'anno successivo.
Fin da queste prime prove emergono concetti e tematiche che saranno poi fondativi della visione longhiana della storia dell'arte: prima fra tutti la luce, da considerarsi propriamente *il* dato primario che fa affiorare tutti i valori pittorici di un'opera e ne delinea le forme; o il colore, visto nel suo duplice aspetto, tonale e materico. Queste riflessioni torneranno a più riprese negli studi di Longhi – come in quelli su Piero della Francesca – e lo condurranno all'intuizione, con Caravaggio, della «forma delle ombre» (p. 40), lo stile in cui la luce decide dell'esistenza dei corpi e quindi della realtà.
Già Garboli considerava gli scritti longhiani come dispositivi tramite i quali è possibile vedere al di là della vista, ma Bazzocchi va oltre: secondo lui Longhi riesce a elaborare una grammatica che permette di tradurre l'ineffabile dell'arte; così le immagini, acquisendo un linguaggio, possono parlare ininterrottamente. All'interno di opere di scrittori quali Bassani (pp. 101-134), Pasolini (pp. 135-158) e Testori (pp. 159-184) è possibile individuare quello stesso linguaggio derivato dal magistero longhiano.
Giorgio Bassani, così come Pier Paolo Pasolini, aveva seguito i corsi di Longhi all'Università di Bologna, in cui si era iscritto nel 1936; aveva scelto poi di laurearsi con il professor Calcaterra mantenendo un'amicizia duratura – al di fuori delle mura accademiche – con il critico d'arte. Nella narrazione bassaniana della città di Ferrara è possibile ravvisare come una patina, un filtro posto

dallo scrittore stesso, definito perciò manierista da Pasolini. Di primo acchito Bassani può considerarsi anche auratico, come se cercasse di riportare quell'aura perduta all'interno del Romanzo di Ferrara. In realtà agisce in tutte le opere dello scrittore ferrarese una doppia spinta: da una parte si ha una Ferrara vista come un mondo chiuso e immobile; dall'altra una Ferrara già segnata dalla presenza del male che ne ha compromesso la compattezza. Bazzocchi riconosce due questioni consequenziali: la prima, che Bassani sviluppa la propria narrazione attraverso le immagini; la seconda riguarda invece tre diverse tipologie di sguardo distinguibili all'interno delle prose. Si procede quindi con l'analisi dapprima delle *Storie ferraresi* (*La passeggiata prima di cena* e *Una notte del '43*) per arrivare agli *Occhiali d'oro*, al *Giardino dei Finzi-Contini* fino all'*Airone*. Il punto cruciale è dunque che non solo le opere d'arte necessitano della scrittura, ma molte volte è anche la scrittura a ricercare le immagini.

Pasolini dedica a Roberto Longhi *Mamma Roma*, inserendo nella tecnica cinematografica del montaggio continui riferimenti alla storia dell'arte e alla cultura artistica italiana; ciò si ritroverà anche nella *Ricotta* e nel *Vangelo secondo Matteo*. Gli artisti a cui Pasolini guarda più assiduamente sono Masaccio, Giotto, Caravaggio e Piero della Francesca. La tecnica longhiana viene dunque applicata a un''area impropria', quella del cinema e della cinematografia.

Testori, a differenza di Bassani e Pasolini, non ha frequentato Roberto Longhi all'Università, ma il suo "battesimo" come critico avviene proprio su «Paragone»: pubblica, infatti, nel numero 27 del 1952 il saggio su Francesco Cairo. Si innesta subito in Testori un'ossessione per un ipotetico delitto commesso dal pittore che lo porterà a instaurare un rapporto diretto tra la pittura e la carne e a entrare di continuo nelle opere d'arte seguendo la materia e il corpo, il sangue e i fluidi. Tutto ciò causa un distanziamento dal magistero longhiano: fa saltare i nessi che stavano alla base della metafora del fotogramma, la quale si rivela ora insufficiente; la luce non può più fissare né rivelare alcunché, la realtà sprofonda in sé stessa, è "pantano", "abisso", "agonia" (p. 178). Si arriva all'ultima violazione di quanto espresso da Longhi, perché se la realtà è posta in questi termini, la luce non è più rivelatrice o determinante per l'esistenza; quindi entrare dentro le opere pittoriche equivale ora soltanto a scavare nel buio.

Pasolini, Testori e Bassani riprendono quindi il modello longhiano, riproponendolo, negandolo o applicandolo ad altri campi. Lucia Lopresti, nome originario di Anna Banti, moglie del critico, con la sua *Artemisia* riuscirà a elaborare un mito alternativo a quello caravaggesco realizzato dal marito (pp. 71-99).

*Artemisia* è un romanzo scritto e riscritto: Banti termina la stesura nel '47, anche se in realtà si poteva dire concluso anni prima, se non fosse andato perduto sotto le macerie di casa sua durante la guerra. Le immagini – i frammenti – permeano la costruzione del romanzo, che è da considerarsi anch'esso uno strumento visivo, in quanto dovrebbe consentire di "vedere" Artemisia; ma la pittrice è sfuggente, «si sottrae alla vista, desidera restare in penombra» (p. 75). In Banti il diaframma luminoso che dovrebbe fissare la realtà giunge a frantumarla. La scrittrice si muove seguendo le immagini-desiderio alla ricerca di Artemisia, ma contemporaneamente ricerca la propria identità.

Il libro di Bazzocchi è dunque «dedicato alle immagini, all'arte di guardare e di saper guardare, dentro i libri, dentro i quadri, nel volto degli altri» (p. 12).

**Emanuele Bucci**

Elisa Caporiccio
*La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*
Firenze
Firenze University Press
2022
ISBN 978-88-5518-604-9

Quella di Elisa Caporiccio nel volume *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano* (Firenze, Firenze University Press, 2022), frutto dei suoi studi dottorali presso l'Università di Firenze, si configura, tra le altre cose, come una mappa per (ri)percorrere le tracce di una teoria e prassi letteraria che si esercitano e ci esortano ad uscire dai confini prestabiliti. Tale è, non per nulla, il portato della modalità rappresentativa al centro della trattazione, l'allegoria, strutturalmente ed etimologicamente proiettata su un livello di senso oltre quello circoscritto dal piano letterale. Un'apertura del testo all'extratesto che ha trovato la sua formulazione più radicalmente critica nella modernità novecentesca, secondo una linea che, da Walter Benjamin alla critica letteraria italiana di tendenza materialistica (in un secolo «breve» che ancora parla al nostro terzo millennio), ne ha valorizzato la carica contestativa non solo verso le scritture tradizionalmente chiuse entro il reame della propria autosufficienza, ma verso ogni totalità organica storicamente data. Col suo parlare per frammenti anomali e ormai orfani di un aggancio a significati-valori espliciti e riconosciuti, l'allegoria moderna rompe, demistificandoli, recinti e gerarchie (estetici, culturali, politici) egemoni e rilancia utopicamente nuove costellazioni di senso. È questa, in radicale alternativa al più recente recupero postmoderno dell'allegoria che ne ha depotenziato la forza eversiva, la linea in cui s'inserisce la studiosa. Scegliendo di approfondire, con risultati inediti per varietà dei casi presi in esame e profondità dell'impalcatura teorica entro cui inserisce le diverse analisi testuali, la questione del rapporto tra prassi allegorica e scritture in prosa nel secondo Novecento italiano. Orientando la sua lente in particolare su quella che l'autrice, recuperando la definizione del critico Francesco Muzzioli, qualifica come «letteratura di ricerca», includendovi «una molteplicità di esperienze, che si raccolgono intorno a una comune volontà di ridisegnare le prerogative della letteratura, rilanciando il suo mandato sociale e le sue possibilità di effettiva incidenza sul reale» (p. 12). La compagine di autori che ne risulta evita così settarismi e dogmatismi, affiancando i più agguerriti esponenti della nostra neoavanguardia (da Edoardo Sanguineti a Roberto Di Marco) a sperimentatori solitari e difficilmente classificabili come Guido Morselli, senza smarrire né annacquare il dato unificatore della «funzione antagonistica di cui è investito il momento artistico» (*ibidem*). Caporiccio procede dunque coniugando dichiaratamente «il momento della teoria a quello della prassi creativa, presupponendo un rapporto di reciproca implicazione e compenetrazione tra i due piani» (p. 15). Un'opzione coerente con l'oggetto dell'indagine, dove «l'operazione di rinnovamento dello statuto narrativo investe sia il piano dei contenuti testuali, sia quello delle forme, portando a una dialettica riformulazione del rapporto tra questi due livelli – evitando, in tal modo, il rischio di scivolare in un vuoto formalismo come in un piatto contenutismo» (*ibidem*).
Il lavoro della studiosa si articola così in tre parti, di cui la prima, divisa a sua volta in due capitoli, funge da necessaria introduzione alle principali nozioni messe in campo e ricognizione del relativo dibattito. È su quest'ultimo punto, esteso dai capitoli II-IV della parte iniziale, che la ricerca di Caporiccio ha uno dei suoi passaggi più interessanti. Dopo essersi soffermata sull'impiego dell'allegoria ancora prevalentemente riservato alla sola prassi di scrittura in ambito neoavanguardistico (capitolo II), l'autrice focalizza infatti l'attenzione sul recupero e lo sviluppo

delle teorie di Benjamin da parte della critica letteraria italiana tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso (capitolo III). Col merito di mettere in risalto l'originalità (estesa ben oltre i confini nazionali) del contributo fornito in quegli anni da gruppi, personalità ed esperienze anche molto diverse e non sempre in accordo fra loro, ma accomunate da un coraggioso «tentativo di riattivare un terreno di confronto e di ricerca di forme artistiche non asservite alla logica postmodernista e alle norme del mercato» (p. 80). Riconoscendo a tale tentativo, rimasto ai margini delle istituzioni letterarie per la sua radicalità e per l'affermarsi del paradigma postmoderno (sulla cui riabilitazione-svalutazione dell'allegoria Caporiccio offre una rigorosa disamina critica nel cap. IV), il valore di una scommessa, oggi quanto mai meritevole di considerazione, sul potere e la responsabilità della letteratura di schierarsi e incidere sui discorsi politico-culturali del proprio contesto storico.
Ma è nella seconda parte del volume (organizzata a sua volta in altri tre capitoli) che la studiosa offre forse il contributo maggiormente originale (nonché utile come strumento per auspicabili incursioni future nel medesimo orizzonte di ricerca) a quella 'mappa' di una scrittura fuori dai confini invalsi che si diceva all'inizio. Affrontando direttamente il nodo dell'incontro-scontro tra allegoria modernamente intesa e letteratura in prosa, quindi dell'«allegoria come forma narrativa» (p. 129), l'autrice (tenendo conto delle riflessioni di studiosi come Northrop Frye, Fredric Jameson, Theodor W. Adorno e Umberto Eco, oltre che dei già menzionati autori e critici italiani di ispirazione materialista), elabora una casistica, già sistematica senza pretese di esaustività, dei principali punti di intersezione tra generi prosastici-narrativi e allegorismo, pertinenti ai piani del contenuto (allegoria tematizzata, metanarrativa e metaletteraria, allegorismo del personaggio, allegoria situazionale), dell'espressione (dove disorganicità, frammentarietà, parcellizzazione sono tratti frequenti e fondamentali, e montaggio, citazione degradante e accostamenti stranianti si evidenziano fra le tecniche più gettonate) e del rapporto con i generi letterari. Caporiccio fornisce così un tassello di significativa rilevanza a quella «teoria della narrazione che mette in discussione i suoi stessi fondamenti, cercando nuove categorie critiche e nuove definizioni per comprendere adeguatamente i tratti delle opere in prosa non riconducibili all'interno dei canoni stabiliti» (p. 128).
La teoria trova poi la sua applicazione nelle analisi testuali della terza parte, che corona il percorso di Caporiccio attraverso la disamina di diversi esemplari afferenti alla sopracitata «letteratura di ricerca». Sono le narrazioni per piccoli romanzi-fiume di Giorgio Manganelli in *Centuria* (nel capitolo I, dove l'autrice approfondisce in particolare le enigmatiche meta-allegorie dell'ottantaquattresimo brano e di un più tardo testo manganelliano, l'*Encomio del tiranno*) o quelle per tasselli ecfrastici del *Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti (cap. VI) che, ricorda la studiosa, riproducono «le dinamiche disfunzionali di una civiltà sommersa dall'enumerazione caotica di merci, miti e simboli» (Caporiccio, *La trama dell'allegoria*, cit., p. 284). Sono, ancora, il *pastiche* parodico del *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino (cap. V) o i gialli fuori norma di Luigi Malerba (*Il serpente* e *Salto mortale*, cap. IV), dove il sabotaggio dall'interno di ogni convenzione del genere di riferimento è funzionale a «condurre una critica indiretta all'illusoria pretesa di razionalizzazione e dominio del reale» (p. 239) e a veicolare «il senso di disagio dell'autore all'interno di una società consumistica sempre più frenetica, in cui l'io perde la propria individualità e si scinde in una pluralità caotica d'istanze contraddittorie» (p. 242). L'allegorismo erode equilibri, coordinate e steccati dei codici narrativi antichi e moderni, come quelli della favola esopica e della fantascienza nel *Pianeta irritabile* di Paolo Volponi (capitolo III). E, tanto più nel caso di allegorie situazionali come quelle di *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli e di *Cecità* di José Saramago (capitolo II), indica una via per il futuro stesso della forma romanzo, che «anziché irrigidirsi attraverso l'adozione di canoni specifici» può «sopravvivere nella società odierna proprio in virtù della sua interna capacità di adattamento, attraverso una continua evoluzione e ibridazione di codici tra loro eterogenei» (p. 210). La via suggerita dalla «trama dell'allegoria» è in ogni caso quella della fuoriuscita dai sistemi (letterari ed extraletterari) dati per immutabili e indubitabili. Una via di fuga, anzi di *Fughe*, come nell'omonimo testo di Roberto Di Marco, ultimo su cui si sofferma Caporiccio

(nell'ottavo e conclusivo capitolo), che oltre a riportare alla luce la produzione di un autore pochissimo frequentato e ancor meno ricordato, fa convergere esemplarmente le diverse traiettorie (formali e contenutistiche) seguite dalla studiosa in un'evasione non dalla sfida dell'interpretazione razionale, ma dalle gabbie della narrativa tradizionale e dell'alienante società capitalistica.

**Elvira M. Ghirlanda**

Giorgio Caproni
*Il mio Enea*
a cura di Filomena Giannotti
prefazione di Alessandro Fo
postfazione di Maurizio Bettini
Milano
Garzanti
2020
ISBN 978-88-11-81470-2

Nel 1956 Giorgio Caproni pubblica per i tipi di Vallecchi il poemetto *Il passaggio d'Enea*, all'interno della raccolta eponima *Il passaggio d'Enea. Prime e nuove poesie raccolte*. Si inaugura così una nuova stagione della poetica caproniana che, pur non entrando in discontinuità con le precedenti, segna una svolta decisiva il cui snodo principale è senza dubbio la ricodifica di un'«epopea casalinga», secondo la fortunata definizione di De Robertis: una ricerca poetica protesa al tentativo di ridisegnare il passato prossimo in termini storici, e quindi di senso. E indubbiamente in tale direzione si muovono i poemetti, presentati secondo un ordine non certo casuale nella raccolta, e i personaggi mitici – o della tradizione letteraria – che in essi compaiono: *Le biciclette* e Alcina, *Le stanze della funicolare* e Proserpina e, in ultimo, a concludere e sancire l'operazione narrativa, *Il passaggio d'Enea* ed Enea, appunto, personaggio chiave del 'pensiero epico' di Caproni. Lo stesso poeta, in un noto articolo del 3 luglio 1949 apparso su «La Fiera Letteraria», aveva già parlato di un «*Noi, Enea*» (espressione che infatti dà il titolo allo stesso articolo): in fuga da Troia in fiamme, smarrita la moglie Creusa, Enea è solo, in viaggio verso l'ignoto con il padre Anchise sulle spalle e il figlio Ascanio per mano, così come l'uomo contemporaneo tra le macerie delle città bombardate, con un passato da salvaguardare e un futuro da costruire.
Tuttavia, la relazione tra il poeta ed Enea ha uno sviluppo indipendente e privilegiato rispetto alla raccolta del '56 e che nei versi non si esaurisce: quello tra Caproni ed Enea è un rapporto intimo, costruitosi in vari incontri, che, proprio per la centralità che il personaggio virgiliano riveste non solo nella poetica caproniana, ma anche nella profondità della sua riflessione storica ed esistenziale, necessitava di una sua precisa ricostruzione che il volume curato da Filomena Giannotti compie con acuta sensibilità.
*Il mio Enea* si articola in sette zone: una *Prefazione* di Alessandro Fo (*Il messaggio d'Enea (un momento alto della vita)*), una *Introduzione* della curatrice (*«Enea sono io, siamo tutti»*), la raccolta vera e propria dei testi caproniani (*Il mio Enea*) corredata da un dettagliato apparato di *Note*, una utilissima *Cronologia*, una *Postfazione* di Maurizio Bettini (*Note a «Il passaggio d'Enea» di Giorgio Caproni*) e un *Apparato iconografico*. Ne consegue che il pregiato lavoro di *recensio* dei materiali caproniani su Enea sia presentato al lettore sorretto da un robusto impianto che ne permette la contestualizzazione critica all'interno sia della produzione di Caproni sia del panorama culturale degli anni '50 nonché odierno.
In tale senso la *Prefazione* di Fo sottopone con puntualità il problema, partendo esattamente dall'inizio, cioè dal racconto di quel «giorno dell'estate del 1948» in cui «il trentaseienne Giorgio Caproni […] si trova a Genova e passa in piazza Bandiera. D'improvviso, prende allora corpo per lui uno di quegli eventi che vorrei definire "momenti alti" della vita. Attimi in cui, in un lampo, diverse contingenze convergono a condensare un'esperienza profonda, toccante e decisiva, un'epifania che illumina, con forte impatto emotivo, un qualche asse dell'esistenza» (p. 3). È il momento in cui tra le rovine della città bombardata il poeta scorge la statua di Enea, Anchise e

Ascanio (un'opera di Francesco Baratta del 1726) e in essa riconosce sé e tutta l'umanità attorno ferita. Segue una rapida scansione dei principali momenti in cui Enea torna nella produzione di Caproni, nonché una veloce presentazione del volume, ma ciò che permette alla *Prefazione* di fare centro è che Fo definisce il volume *Il mio Enea* «necessario», collocandone il valore oltre la logica degli 'addetti ai lavori'. E Fo ce lo presenta «necessario» per tre ragioni: per la comprensione della poetica caproniana, ai fini di un'indagine del rapporto tra classici e contemporaneità che vada più a fondo della mera comparazione tra testi, e infine *Il mio Enea* è «importante politicamente (e nell'Italia di oggi più che mai "necessario"), in quanto libro antifascista per genesi e natura. È infatti un'opera contraria – per le posizioni di Caproni – a ogni retorica vacuamente celebrativa e a ogni possibile avallo di violenza e sopraffazione» (p. 8).
A questo intervento di Fo, segue l'*Introduzione* della Giannotti che si sviluppa in tre sezioni: I. *Caproni e i classici: «un sentimento vivo»*, II. *Iridescenze: «tema con variazioni»*, III. L*'Enea di Caproni: «meno* arma *che* vir*»*. La critica così in un primo momento ripercorre con estrema puntualità innanzitutto la relazione tra Caproni e i classici, riferendone le diverse occorrenze e individuandone le principali tendenze: «una certa inclinazione al pessimismo e una tendenza alla meditazione sul tema dell'aldilà» (p. 13); nel secondo paragrafo invece scende nel dettaglio del tema presentato, vale a dire la presenza di Virgilio in Caproni e poi sempre più specificatamente all'interno del poemetto il *Passaggio d'Enea*, riprendendo e commentando le letture compiute in ambiente critico e illuminando su alcuni versi di difficile interpretazione, grazie anche allo studio delle occorrenze all'interno dei meno indagati racconti di Caproni. E in ultimo Giannotti attraversa il percorso «antieroico» ed «atiretorico» (p. 33) dell'Enea caproniano che da quell'incontro a piazza Bandiera approda a un'«identificazione […] esplicita («Enea sono io») e totale («siamo tutti»)» (p. 34).
E ora il cuore del volume, suddiviso da Giannotti in due parti: *Parte prima «Quanto di più commovente io abbia visto sulla terra». I testi principali* e *Parte seconda «Caro, caro il mio Enea». Riferimenti occasionali*. Si desume facilmente che la prima zona accoglie (in ordine cronologico) i testi pubblicati da Caproni e dedicati interamente a Enea e alla statua di Baratta (nello specifico: sette articoli sull'incontro a piazza Bandiera, *Il Passaggio d'Enea*, l'articolo *Genova* del 1979); mentre nella seconda Giannotta raccoglie con perizia trentuno testi di diversa natura (attingendo anche a carte autografe) in cui la memoria di Enea riaffiora. Conclude una *Cronologia* complessiva di tutti i testi presentati che non tiene conto della suddivisione editoriale adottata, ma unicamente della scansione cronologica.
Segue, lo si diceva, la ripubblicazione dell'articolo di Bettini – già apparso su «Semicerchio» nel 2003 – che ha il pregio di collocare l'Enea caproniano in un recupero tutto novecentesco del mito nel post-guerra.
E infine, molto suggestivamente, in chiusura del volume un *Apparato iconografico* in cui è possibile vedere una foto di repertorio che immortala una piazza Bandiera a Genova bombardata, in macerie, con la statua di Enea che si erge sulla sinistra stanca e solitaria, ma intatta: un reperto che tratteggia un frammento di «geografia del cuore» (p. 51) così prossimo a quell'epifanico agosto 1948.

**Agnese Macori**

Roberta Colombi
*La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 978-88-290-1660-0

Il volume di Roberta Colombi *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, edito da Carocci, si muove secondo due direttrici convergenti: da un lato porta avanti un'analisi storico-interpretativa delle *Confessioni* di Nievo, dall'altro conduce una serrata riflessione teorica sul rapporto tra realtà e finzione per come si è sviluppato nell'Ottocento, concedendosi – in conclusione – un'efficace incursione nel Novecento e nei primi due decenni del ventunesimo secolo. Seguendo queste due linee argomentative il saggio si pone due obiettivi primari: innanzitutto mira a scrollare di dosso a Nievo il pregiudizio di scrittore del Risorgimento, riconoscendo invece la forte dimensione etico-politica della sua opera e la sua capacità di travalicare i confini di uno specifico periodo storico; in secondo luogo si propone come una riflessione su un momento cruciale dell'affermazione del romanzo (e soprattutto del romanzo storico) in Italia, a partire da un'indagine sulla scarsa fortuna del modello nieviano. Questi due obiettivi sono perseguiti grazie a un impianto strutturale rigoroso ed esaustivo, che si avvicina per gradi alle *Confessioni*, ricostruendo in prima battuta il contesto letterario e culturale in cui Nievo si è trovato ad operare, per poi concentrarsi in maniera capillare sul testo.
Fondamentale per la piena comprensione del libro di Colombi è l'*Introduzione*, nella quale vengono enunciati gli strumenti teorico-interpretativi sottesi all'argomentazione. Centrale in queste pagine è l'indagine sul rapporto tra letteratura e storiografia, a proposito della quale l'autrice offre una ricognizione puntuale della bibliografia critica e teorica, che prende le mosse dalla svolta storiografia rappresentata dalla scuola degli «Annales». Il rapporto tra letteratura e realtà non viene indagato solo con i consueti strumenti della storiografia, ma basandosi anche su un solido impianto teorico, che punta a recuperare in particolare il concetto di «mondi possibili» secondo il quale il testo viene considerato una macchina che genera universi diegetici alternativi, governati da regole proprie. In questo senso si può affermare che il mondo finzionale arricchisce quello esistente, e dunque che la scrittura non è mai una pedissequa riproduzione della realtà concreta e circostante, ma è sempre un atto creativo e dunque interpretativo.
Dopo questa prima preziosa enunciazione dei principi guida del volume, il primo capitolo (*Manzoni, la fedeltà alla storia e il «vero veduto dalla mente»*) si configura come una vera e propria cronistoria del pensiero di Manzoni circa il romanzo storico. Ripercorrendo le posizioni estetiche manzoniane e la parabola che si conclude nel 1850 con il saggio *Del romanzo storico*, l'autrice ricostruisce il ventaglio di possibilità esperibili dalla scrittura romanzesca intorno a storia e finzione. La riflessione manzoniana approda infatti nel 1850 alla sfiducia nei confronti del genere misto di storia e invenzione, ed è proprio da questo rinnegamento che occorre prendere le mosse per comprendere la novità del modello nieviano, che supera quello manzoniano della «storia documentata» per fare invece ricorso alla «storia testimoniata».
Il secondo capitolo, *Le strade del romanzo tra scrittori e critici*, chiarisce in quale fermento culturale, e specificamente letterario, è nato il capolavoro di Nievo. Qui, infatti, viene ricostruito il dibattito intorno al romanzo storico nel periodo preunitario, fornendo un panorama dei critici e degli autori attivi nel campo letterario negli anni immediatamente precedenti (o contemporanei) alla scrittura delle *Confessioni.* Sono pagine di snodo nella riflessione di Colombi, che ricostruiscono la

storia della cultura attraverso le fonti letterarie, al fine di comprendere da dove derivasse l'idea di poter fare ricorso alla storia individuale e non alla storia documentaria nella composizione di un romanzo storico. In quest'ottica risultano fondamentali le riflessioni di Tenca e Mazzini, che fungono da orientatori di gusto: sono loro a ribadire l'importanza del "calore" della narrazione, ossia di un pathos da cui può scaturire quella forma di conoscenza, che solo la finzione letteraria può offrire.
Se i primi capitoli hanno la funzione di ricreare il contesto culturale e letterario in cui Nievo si è trovato a operare, quelli centrali del libro sono dedicati propriamente all'opera dello scrittore. Il terzo, *Premesse e ragioni delle* Confessioni, ripercorre la preistoria del romanzo, indagando le opere che ne hanno preceduto la composizione. In questo modo viene anche condotta un'indagine sulle posizioni di Nievo circa il romanzo, in particolare in riferimento al rapporto tra storia e letteratura.
Il capitolo successivo, *Sulla via del novel: seduzione romanzesca e indizi di finzionalità nelle* Confessioni, adotta un approccio narratologico al testo delle *Confessioni*, concentrandosi sulla funzione del narratore-personaggio, del punto di vista e della relazione tra l'autore e i suoi personaggi. Secondo Roberta Colombi, i procedimenti narrativi messi in atto da Nievo sono riconducibili a strategie di coinvolgimento del lettore: per esempio l'onniscienza psichica del narratore autodiegetico, che di per sé rappresenta una rottura delle regole della tradizione (il narratore in prima persona non potrebbe conoscere i pensieri degli altri personaggi), è spiegata proprio alla luce di questa necessità di coinvolgere il lettore, e di permettergli di conoscere i pensieri e le motivazioni profonde anche dei personaggi diversi dal protagonista.
Secondo Colombi, il dispositivo romanzesco costruito da Nievo è quindi funzionale alla ricezione del testo e ai valori etico-politici che questo intende veicolare. È questo il nesso che lega il discorso narratologico alle pagine successive, che analizzano invece il piano semantico delle *Confessioni*. Il quinto capitolo (*La realtà della storia e la verità del «possibile»*) analizza la visione della storia sottesa al romanzo, e ribadisce l'idea – centrale nel libro – che la vera storia si nasconda sotto la storiografia ufficiale e che solo la finzione (ricordando che «il finto non è falso» p. 25) consenta un'autentica ricerca conoscitiva. Il sesto, *Fede e rivoluzione umana per un mondo "possibile": la via di un nuovo umanesimo* con cui si chiude il discorso ottocentesco, è invece incentrato sulla ricostruzione del sistema valoriale – etico, politico ma anche religioso – del romanzo, attraverso un'analisi delle diverse forme dell'impegno attraversate da Carlo.
Dopo questa analisi minuziosa del romanzo attraverso un approccio multiprospettico, che affianca metodologie critiche differenti al fine di offrire uno sguardo esaustivo su Nievo e sulle *Confessioni*, il settimo capitolo (*Modernità e attualità di uno scrittore fuori dal canone?*) si allontana nuovamente dal romanzo per proiettarsi in avanti, indagandone la fortuna nel Novecento e nei primi due decenni del Duemila. Quella che viene messa in luce non è però l'influenza diretta di Nievo (che resta fondamentalmente fuori dal canone), bensì la fortuna di un modello ibrido che mescola elementi storici ed elementi finzionali. Ricche di prospettive risultano pertanto le considerazioni sulla letteratura iper-contemporanea, a proposito della quale si mette in luce, anche a livello puramente quantitativo, la centralità del romanzo storico, a riprova dell'importanza di un genere che – proprio per il suo rapporto problematico tra realtà e finzione – non cessa di interrogare gli autori.

**Stefano Lazzarin**

Edwige Comoy Fusaro
*Brouillages* scapigliati. *Études sur Iginio Ugo Tarchetti et Camillo Boito*
Aix-en-Provence
Presses Universitaires de Provence
2022
ISBN 979-10-32004-15-9

Forse il modo migliore di accostarsi a questo libro consiste nell'esaminare, per prima cosa, la sua collocazione editoriale e il sistema dei paratesti. *Brouillages* scapigliati esce nella collana «1…», che promette di «fai[re] le tour d'1 question» (così sulla quarta di copertina): la questione affrontata e circumnavigata da Comoy Fusaro sarà dunque quella della Scapigliatura, considerata sul versante della letteratura narrativa (cioè una delle sfaccettature di un fenomeno artistico e culturale che, si sa, ne possedeva parecchie) e della quale l'autrice coglie sinteticamente, e felicemente, le caratteristiche e la ragion d'essere. Quanto ai paratesti, alludono tutti alla dimensione non esclusivamente accademica del volume, e al desiderio di contemperare le esigenze della ricerca e della divulgazione. Così la quarta di copertina, dove, per evitare ogni frode commerciale sulla natura della mercanzia, lo scopo *anche* divulgativo del volume viene esplicitamente menzionato: «Cet ouvrage vise à présenter au public français ce mouvement fascinant en mettant en lumière ses aspects centraux à travers un échantillon de romans et nouvelles de deux *Scapigliati*». E così pure la sezione di *Résumés* che, alla fine del libro (pp. 129-136), compendia la trama dei racconti di Tarchetti e Camillo Boito, al fine evidente di provvedere qualche ausilio al lettore che non abbia familiarità con i testi scapigliati. Sempre a proposito di paratesti, e per concludere su questo tema, non sarà un caso che la dedica del libro risulti bipartita: «À François / Aux étudiants»; laddove questi ultimi saranno verosimilmente i destinatari delle lezioni di Comoy Fusaro nelle università di Nizza e Rennes, in cui l'autrice ha insegnato in questi ultimi anni (e a giudicare dalla sensibilità didattica – una dote rara – che traspare in ogni pagina di *Brouillages* scapigliati, da quegli studenti sarà stata e sarà verosimilmente apprezzata).
Il pregio principale del volume è forse la grande chiarezza: di pensiero, argomentazione e scrittura. L'autrice ricostruisce con semplicità e concisione, in un francese che scorre limpido come acqua di fonte, il contesto culturale e letterario della Scapigliatura, il senso dell'attività degli scapigliati, l'apporto originale del movimento ma anche «ses apories et ses problèmes» (p. 16), e per finire il profilo dei due narratori che forniscono il *corpus* della sua indagine, ovvero il maggiore dei fratelli Boito e Tarchetti. La tesi centrale di Comoy Fusaro è di quelle già note alla critica, ma alle quali si attaglia alla perfezione la battuta attribuita, non so bene se a torto o a ragione, ad André Gide: tutto è già stato detto, ma bisogna ripeterlo continuamente perché nessuno ascolta mai. Nella fattispecie, la verità già proferita e però sistematicamente dimenticata dai critici è che la Scapigliatura non può essere liquidata come «un symptôme de la crise historique de l'Italie post-unitaire» (p. 11), o un rigurgito di provincialismo delle italiche lettere che rincorrono affannosamente, senza troppo successo, la modernità europea. Questa immagine, dominante per decenni nella critica, merita ormai di essere sfumata, se non addirittura capovolta: uno scrittore emblematico come Tarchetti potrà allora smettere i panni dell'attardato per assumere quelli del precursore, per lo meno in certi ambiti della sua attività letteraria e intellettuale (così viene rappresentato, per l'appunto in modo più complesso e sfumato, nel bel fascicolo della «Questione Romantica» recentemente diretto da Giuliana Benvenuti, Angelo M. Mangini e Luigi Weber: cfr. *Igino Ugo Tarchetti 150 anni dopo*, atti della giornata di studi, Bologna, Università di Bologna, 6 dicembre 2019, «La Questione Romantica», nuova serie, 13, 1-2, gennaio-dicembre 2021); e la Scapigliatura stessa non apparirà

più come un mero fenomeno di «convergence désordonnée sur des intolérances communes» (p. 9), quale viene definita da un critico ancora nel 2019, bensì come l'espressione di «une poétique commune» in grado di «pose[r] les jalons d'un nouveau rapport au monde» e di fondare anche in Italia quella «modernité littéraire qui éclot au XIX$^{e}$ siècle» (p. 10). Tale è anche la visione, ripeto più sfumata e più attenta alle sfaccettature di una realtà non univoca, di Comoy Fusaro, nel libro qui esaminato.

Articolato in quattro capitoli, ai quali vengono ad aggiungersi l'introduzione e la conclusione, *Brouillages* scapigliati raccoglie le fila di un lavoro d'indagine che dura da parecchi anni, attingendo, ma senza riprenderle letteralmente, a una serie di pubblicazioni precedenti (il lettore curioso ne troverà l'elenco a p. 17, nota 24). Nella sua lettura Comoy Fusaro scommette sull'ambiguità e la complessità dei testi e mira deliberatamente a evitare le secche del binarismo (al quale gli scapigliati avevano abbondantemente sacrificato, ma che *non* costituisce l'unica, o la migliore, chiave di lettura dei loro testi). «Si ces études placent la notion de brouillage au cœur de la réflexion, c'est qu'elle rend compte à la fois des incertitudes gnoséologiques, philosophiques et métaphysiques qui tenaillent les auteurs et des formes narratives nouvelles auxquelles ces incertitudes donnent lieu. Les *Scapigliati* nous offrent une esthétique de l'erreur, une poétique du leurre, et exigent une lecture analytique apte à décrypter les masques et les silences des textes» (pp. 14-15). I racconti scapigliati, «où triomphe l'ambiguïté», «interdisent toute interprétation unilatérale» (p. 15): posto questo principio, Comoy Fusaro si accinge a una sistematica rilettura di testi anche famosi, nei quali scopre o riscopre i fattori di ambiguità, complessità, prefigurazione. Così, per esempio, in *Storia di una gamba* «Tarchetti interdit toute interprétation unilatérale et laisse le mystère planer sur l'identité de la vraie victime et les réelles motivations du médecin» (p. 33); mentre l'interessante parallelo tra *Fosca* e *Macchia grigia* tracciato alle pp. 53-59 sfocia nella constatazione che siamo di fronte al progressivo crollo del soggetto maschile e all'emergere di un soggetto femminile più consapevole ed emancipato (cfr. pp. 58-59); ed è tutta da gustare la finissima lettura (cfr. pp. 81-86) che l'autrice compie della novella di Camillo Boito *Un corpo*, sulla quale esiste sì una vasta bibliografia (cfr. S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016, pp. 747-748), ma a proposito della quale Comoy Fusaro propone un'interpretazione di *tutto* il testo che colpisce per la sua pertinenza e coerenza: «la rivalité mise en scène par le récit n'est pas tant celle qui oppose le savant et l'artiste, comme cela apparaît à la surface du texte, que celle qui s'instaure entre l'art et la nature» (p. 86). Altrettanto stimolanti sono i rilievi che evidenziano nella Scapigliatura, accanto agli echi del passato, le premonizioni del futuro. Anche in questo caso gli esempi non mancano: il Gulz di *Un corpo* (1870) prefigura il Jekyll/Hyde di Stevenson (1886) (p. 37); la reazione di artisti e intellettuali alle teorie di Lombroso intorno alla presunta affinità del genio con la follia e il crimine, reazione che verrà compiutamente articolata «dans les dix dernières années du XIX$^{e}$ siècle», viene presentita in *Storia di una gamba* e di nuovo in *Un corpo* («Sur ce plan, Tarchetti et Boito ont vingt ans d'avance», p. 38); gli scapigliati precedono medici e scienziati pure nel riconoscere il ruolo decisivo dell'anamnesi nella diagnosi, descrizione e cura delle malattie mentali (cfr. p. 42); e via di seguito. In generale, Comoy Fusaro è molto attenta ai riflessi in ambito letterario delle teorie medico-scientifiche ottocentesche: si può dire che metta in tal modo a profitto, nel libro qui recensito, il suo *opus magnum* di quindici anni prima su letteratura e nevrosi (cfr. E. Comoy Fusaro, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, presentazione di F. Livi, Firenze, Polistampa, 2007).

Prima di concludere, varrà la pena di spendere qualche parola per una sezione specifica di *Brouillages* scapigliati: la seconda parte del secondo capitolo, intitolata *Amours trompeuses*. L'autrice vi conduce una ricca disamina dei temi dell'amore e del desiderio, e dei rapporti fra uomini e donne (e fra uomini e uomini), nella letteratura scapigliata. È una delle parti del libro in

cui appare più chiaramente come Comoy Fusaro si interessi, fra le altre cose, non soltanto alle personalità poetiche di Tarchetti e Boito, ma a questi due scrittori come esponenti significativi di un movimento letterario e dunque all'estetica, tematica, retorica e simbologia su cui si regge l'universo – quello letterario, ma non solo – scapigliato. In una sola parola, potremmo dire che Comoy Fusaro si interessa alla *topica* scapigliata; e infatti *Brouillages* scapigliati è anche un'indagine sui *topoi* onnipresenti nei testi scapigliati: tanto per citarne un paio di collegati all'argomento del capitolo in questione (ma diversi altri ne segnala l'autrice in varie parti del suo libro), la «quête de figures maternelles chez les partenaires féminines» da parte dei personaggi scapigliati (p. 74) e la rappresentazione spesso stereotipata della bellezza femminile, per l'appunto secondo un complesso di «*topoi* de la beauté féminine» (p. 77). E qualche pagina più sotto, nel capitolo successivo: «le phénomène de dépossession» che colpisce il pittore di *Un corpo* «constitue un *leitmotiv* horrifique de la Scapigliatura» (p. 83); e ancora: il «*topos* de l'ineffabilité» (p. 90); ecc. Né Comoy Fusaro trascura i *topoi* interni all'opera di questo o quell'autore scapigliato: a proposito di Tarchetti, per esempio, l'autrice rileva «un *leitmotiv* qui lui est particulièrement cher», cioè «l'influence des disparus sur les vivants, l'appel de la mort dans la vie, mais aussi l'idée fixe de notre périssabilité et l'espoir d'une survie de l'âme» (p. 106).

**Stefano Lazzarin**

Milena Contini
*Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda*
Roma
Studium
2022
ISBN 978-88-99978-47-1

Diciamo, per cominciare, della completezza e capillarità di questa indagine: Contini realizza uno spoglio impressionante di tutta l'opera narrativa e saggistica di Deledda, dedicando sviluppi specifici alla presenza del tema del tesoro nascosto negli articoli, nei racconti e nei romanzi, e non facendosi sfuggire davvero nulla. Da tale esauriente perlustrazione di tutta l'opera deleddiana emerge, in modo difficilmente confutabile, la frequenza e l'importanza del tema studiato. E fra l'altro, siccome Contini fornisce spesso congrua trascrizione delle occorrenze del tema da lei individuate, il suo libro finisce per diventare, oltreché un documentatissimo studio critico, anche una singolare, inaspettata antologia deleddiana *sub specie thesauri absconditi*…
Ma perché il tesoro nascosto? Le ragioni sono varie: questa recensione consisterà quasi per intero nel loro elenco e nella loro analisi.
Intanto Deledda palesemente subisce – proprio come Contini, vien voglia di aggiungere – «la fascinazione di tali misteriosi oggetti», al punto di moltiplicarne la rappresentazione «in numerose opere anche molto distanti tra di loro dal punto di vista cronologico, contenutistico e stilistico», dimostrando così «una straordinaria perizia nella *variatio*, proponendo le multiformi sfaccettature del tema, senza mai rimestare materiali di seconda mano» (p. 24). È sintomatico che il tema del tesoro nascosto apra e chiuda la carriera letteraria di Deledda: compare infatti nel «primo importante romanzo d'ambientazione sarda» (p. 189), *Fior di Sardegna* (1892), come nell'ultimo e postumo, *Cosima* (scritto nel 1936 ma pubblicato nel 1937). Ed è altrettanto sintomatico che la scrittrice sarda abbia firmato ben tre testi intitolati *Il tesoro*, un romanzo (1897) e due racconti (1915 e 1923): un dato che «dimostra già quanto il tema dei tesori pervadesse la [sua] fantasia creativa» (p. 64).
Inoltre, il tesoro nascosto è uno di quei temi capaci di mettere in moto da soli la trama di un romanzo: «La speranza del ritrovamento di un tesoro […] può tenere in piedi trame lunghe e complesse: […] il rinvenimento di un tesoro […] può […] catapultare i protagonisti […] in una dimensione altra rispetto a quella di appartenenza […] oppure rappresentare il *deus ex machina* capace di risolvere ogni problema e così via» (pp. 14-15). Al punto che, come nei lontani predecessori di questa letteratura, dal ciclo arturiano ai poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto, perfino quando la ricerca del tesoro risulta «vana, deludente e foriera di disgrazie», i cercatori vi si accaniscono ugualmente, e la narrazione tien loro dietro, come se l'«indagine» fosse più importante del «bottino», la *quête* del conseguimento, e la narrazione, con tutte le sue peripezie, dell'esito della medesima (p. 15).
E qui, sempre a proposito di narrazione, si tocca un ulteriore motivo della centralità del tesoro nascosto in Deledda, e dunque della scelta di Contini di dedicare a questo tema il proprio tempo di lettrice e di interprete: il tesoro nascosto è collegato a un fatto cruciale nella poetica e nell'opera della scrittrice sarda, cioè la «deliberata» – benché «oscillante» – «rimozione della letteratura 'canonica' a beneficio della tradizione arcaica e orale» (*ibidem*). Nell'opera deleddiana non sono pochi gli accenni polemici contro il sapere libresco e contro quelle che potremmo chiamare le 'narrazioni di carta', le storie cioè raccontate nei libri, che, per quanto originali e talentuosi siano gli scrittori, risultano, alla resa dei conti, sempre inferiori a quelle del vecchio cantastorie di paese. È

significativo, in tal senso, un passo autobiografico che si legge in *Cosima*: «La mandò a prendere lezioni d'italiano, poiché a dire il vero ella scriveva più in dialetto che in lingua, da un professore di ginnasio. Queste lezioni accrebbero il senso di ostilità istintiva che la piccola scrittrice provava per ogni genere di studi libreschi […]. Più efficaci furono le lezioni pratiche che il fratello volonteroso le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più mirabili di quelle scritte sui libri […]. Quel giorno Cosima imparò più cose che in dieci lezioni del professore di belle lettere» (G. Deledda, *Cosima*, Milano, Treves, 1937, pp. 75-76, citato in M. Contini, *Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda*, cit., pp. 22-23). Nella sua convinta ammirazione per la sapienza narrativa dei cantastorie, Deledda non poteva sottovalutare la rilevanza di uno degli argomenti principali del loro repertorio: tra «i vari racconti narrati intorno al fuoco dai vecchi e dai trovatori erranti un posto importante era riservato a quelli sui tesori nascosti» (p. 23). Così, un nesso solidissimo benché sotterraneo si stringe, nella sua opera, fra la terra natìa, l'arte dei narratori orali e il mito dei tesori nascosti: da un lato la Sardegna è una «terra ricca di tesori misteriosi nella quale si avvicendano nasconditori e cercatori in un ciclo pressoché infinito» (p. 167); dall'altro, come si legge nel racconto *La donna bianca* (1894), è la «terra delle leggende, delle storie cruente e sovranaturali, delle avventure inverosimili» (citato a p. 65); racconti e tesori si incontrano nella voce narrante dei cantastorie, che intrecciano i primi e magnificano i secondi.

Ancora: tramite l'inchiesta sui tesori nascosti si possono riportare alla luce le consonanze fra l'opera deleddiana e la grande letteratura dell'Otto e del Novecento, superando al tempo stesso gli stereotipi della scrittrice regionalista, della verista attardata e della «casalinga prestata alla letteratura e inciampata quasi accidentalmente nel Nobel» (p. 17). Cercare i tesori che Deledda ha disseminato nella propria opera narrativa permette insomma a Contini di compiere una scoperta ulteriore, di portare alla luce una verità a lungo sepolta agli occhi della critica: e cioè che l'opera deleddiana non merita i giudizi impietosi dei critici distratti, che la accusano di riproporre «quasi sempre le stesse storie, riciclando gli stessi personaggi con un'infinità di spostamenti e di sostituzioni» (p. 24).

Nell'intento di riconnettere l'opera deleddiana al contesto letterario europeo, Contini 'apre' ininterrottamente la sua analisi verso altri testi e autori – italiani ma più spesso stranieri, il che introduce una nota comparatistica nel concerto deleddiano di questo libro – che hanno raffigurato, soprattutto negli ultimi due secoli ma del resto anche prima (si risale a tratti fino al Medioevo), i tesori nascosti. La lista è lunga e variegata: i demonologi del Rinascimento (p. 33), Tolkien (p. 49), Boccaccio (p. 52), Salgari (p. 59), Stevenson (p. 63), Paolo Diacono (p. 67), Dostoevskij (pp. 81, 92), Dumas (p. 87), Lovecraft (p. 136), Rider Haggard e Kavafis (p. 153), Balzac (p. 164, dove viene ricordato un interessante 'episodio sardo' nella biografia dello scrittore francese), Capuana e Pirandello (p. 170), Tolstoj (pp. 172-173, 197), e per finire l'oggi poco noto Paul Carus, che però fu tradotto dallo stesso Tolstoj (p. 173).

Infine, un'altra ragione della pertinenza del tema per l'interpretazione di Deledda è questa: i tesori disseminati per ogni dove in Sardegna possiedono nella scrittrice sarda anche un evidente significato metaforico. «La Sardegna […] per Deledda viene a coincidere con la terra dei tesori per eccellenza non in virtù dell'oro celato in ogni suo angolo, ma della ricchezza della sua cultura e delle sue tradizioni» (p. 210).

A quanto precede si potrebbe aggiungere un'ultimissima osservazione, e anche un'ultimissima scoperta, della quale si diventa consapevoli, non senza sorpresa, una volta richiuso il libro. Nelle pagine del *Tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda* si aggira un secondo, più dissimulato protagonista; un altro tema, meno centrale ma di importanza affatto trascurabile: quello del fantasma. Nei testi deleddiani si incontrano in effetti, oltre ai tesori, parecchi spettri (cfr. pp. 52 sgg.), ai quali non a caso Contini ha dedicato uno studio specifico, pubblicato nel recente numero dei «Quaderni del PENS» sull'argomento (cfr. M. Contini, *«Non è del tuo mondo»: i fantasmi di Grazia Deledda*, «Quaderni del PENS [Poesia contemporanea e Nuove Scritture]», 5, 2022, numero monografico *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura italiana contemporanea*, a cura

di S. Giorgio, pp. 47-57, http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens/article/view/26331/0). Il libro qui recensito e l'articolo sugli spettri di Deledda vengono così a colmare una lacuna di cui aveva potuto rendersi conto chi scrive, in due precedenti scorribande bibliografiche dedicate rispettivamente al fantastico italiano (cfr. S. Lazzarin, F.I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016) e al fantastico delle scrittrici (cfr. S. Lazzarin, *All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico 'intelligente' agli studi sulle scrittrici italiane*, «Bollettino '900 – Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 1-2, gennaio-dicembre 2018, pp. 1-25, https://www.boll900.it/numeri/2018-i/Lazzarin.html). La lacuna è la seguente: non esisteva finora nessuna indagine sistematica – anzi nessuna indagine, *tout court* – sui racconti deleddiani di argomento soprannaturale; direi che invece ora ci siamo: grazie ai due studi di Contini disponiamo finalmente di una 'guida al fantastico di Deledda', cioè di un'introduzione a un *corpus* letterario tutt'altro che esile – soltanto con i passi che menzionano spettri, streghe e maledizioni si potrebbe allestire una seconda antologia deleddiana – e a un'autrice tutt'altro che irrilevante nel canone letterario italiano (se non altro perché fu la prima scrittrice a ricevere quel Nobel che ha premiato soltanto altri cinque scrittori italiani).

**Rosario Carbone**

Gianfranco Contini
*Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)*
a cura di Uberto Motta
Roma
Carocci editore
2023
ISBN 978-88-290-1646-4

*Ungaretti, o dell'allegria* (1932)
*Introduzione a* Ossi di seppia (1933)
*Carlo Emilio Gadda, o del «pastiche»* (1934)
*Come lavorava l'Ariosto* (1937)
*Dagli* Ossi *alle* Occasioni (1938)
*Introduzione alle* Rime *di Dante* (1939)
*Risposta a un'inchiesta sull'università* (1941)
*Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943)
*Implicazioni leopardiane* (1947)
*Sul metodo di Roberto Longhi* (1949)
*Croce e De Sanctis* (1953)
*Il linguaggio di Pascoli* (1958)
*Dante come personaggio-poeta della* Commedia (1958)
*Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano* (1961)
*Introduzione alla* Cognizione del dolore (1963)
*Filologia ed esegesi dantesca* (1965)
*Onomastica manzoniana* (1965)
*L'influenza culturale di Benedetto Croce* (1966)
*Il* Fiore (1970)
*Espressionismo letterario* (1977)
*Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* (1980)
*La grammatica della poesia* (1982)
*La firma di Manzoni* (1985)
*Ricordo di Raffaele Mattioli* (1987)
*Il menu dipinto* (1988)
*Antonio Pizzuto, investigatore* (1989)

Rimasta senza realizzazione la raccolta progettata da Dante Isella, il nuovo volume *Una corsa all'avventura. Saggi scelti (1932-1989)* a cura di Uberto Motta costituisce la prima, ricchissima, antologia dell'opera di Gianfranco Contini (1912-1990). Il libro propone un approccio integrale ad alcuni fra i più importanti e rappresentativi saggi continiani e permette di inquadrarne il significato nel contesto della cultura letteraria italiana ed europea del Novecento.
Dopo una premessa e un'ampia introduzione, che ripercorre l'intera vita e la carriera di Gianfranco Contini, questa antologia raccoglie una scelta di ventisei saggi disposti in ordine rigorosamente cronologico, lungo un arco di tempo che va dal 1932 al 1989. Tale disposizione ha lo scopo di riflettere «la "corsa all'avventura" di un intellettuale unico nel panorama dell'Italia e dell'Europa del Novecento» (p. 19). Lo stesso Contini definisce infatti l'avventura come la «disponibilità verso qualcosa che non si conosce» (*ibidem*); di conseguenza concepisce la stessa critica letteraria come

un'avventura intellettuale, cioè «come un tentativo di auscultazione profonda del testo» (*ibidem*). Come Contini spiega nella lunga intervista rilasciata a Ludovica Ripa di Meana, «"correre all'avventura" significa rompere la trama noiosa dei giorni, ma poi verificare che questa rottura, non solo valesse la pena, ma fosse autorizzata dalla ragione» (*ibidem*). Ecco quindi spiegato il senso del titolo *Una corsa all'avventura* assegnato alla raccolta di saggi. I singoli scritti critici testimoniano la grandissima varietà degli interessi dello studioso, che spaziano dalla letteratura delle origini al Novecento, dalla critica letteraria alla filologia. Nella raccolta curata da Motta il lettore ritrova sia alcuni dei saggi più celebri, come quelli su Dante, Petrarca, Ariosto, Leopardi, Pascoli, Ungaretti, Montale, Gadda, sia saggi di teoria e di storia della critica letteraria, come quelli su De Sanctis, Croce o Longhi, sia pagine più intime e autobiografiche. L'intento, dunque, è quello di offrire alcuni fra i testi continiani più esemplari per ricostruire nel modo più completo l'intera parabola critica dello studioso nelle sue diverse fasi e in tutte le sue molteplici sfaccettature.
L'*Introduzione* (pp. 22-95) – davvero poderosa, quasi un libro nel libro – illustra, attraverso fonti e testimonianze autobiografiche, sia la vicenda personale, sia l'impegno di Contini come docente, filologo e critico: dalla nascita a Domodossola (il 4 gennaio 1912), dove ha come primi e fondamentali insegnanti la madre e il maestro di terza elementare, fino alla morte, avvenuta nella stessa città natale il 2 febbraio 1990. È dunque possibile scandire il suo percorso in quattro arcate temporali: gli esordi (1926-38), gli anni di Friburgo (1938-52), il periodo fiorentino (1953-75), gli ultimi tre lustri dell'insegnamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e il ritorno a Domodossola (1975-90). Ne viene fuori il ritratto completo e dettagliato di una personalità che è stata determinante nella storia degli studi letterari del Novecento – una storia che, come ha evidenziato Mengaldo, può dividersi in due età, prima e dopo Contini, «tanto il suo modo di lavorare, così inimitabile, ha fatto scuola» (p. 23).
Spesso le pagine continiane nascono da circostanze occasionali, in risposta a sollecitazioni provenienti dall'esterno. Per tale ragione diventa importante fornirne al lettore una puntuale contestualizzazione, «affinché la comprensione dello stimolo di partenza permetta di meglio intendere il senso, e l'originalità della risposta» (p. 17). Proprio questa è infatti la funzione assegnata agli ampi cappelli introduttivi premessi a ogni saggio (che occupano dalle due alle sei pagine): essi offrono una breve descrizione della genesi, della fortuna e degli snodi concettuali essenziali dei vari pezzi critici.
Il saggio che apre la raccolta, risalente al 1932, è *Ungaretti, o dell'allegria*, prima tappa di un trittico dedicato al poeta, che testimonia quella che Contini stesso definisce la «malattia ungarettiana» dei suoi esordi, destinata però a esaurirsi nel giro di pochi anni. Si tratta di un testo importante «per la lucidità e la tempestività con cui sono identificati taluni fenomeni fondamentali della poesia ungarettiana» (p. 98). Il secondo contributo, *Introduzione a «Ossi di seppia»* (1933), è tra le pagine più celebri del primo Contini e costituisce l'inizio di quella "lunga fedeltà" del critico nei confronti dell'opera di Montale (a cui lo lega anche una duratura amicizia), che lo porterà fino alla pubblicazione, in collaborazione con Rosanna Bettarini, dell'edizione critica dell'*Opera in versi* del poeta (Einaudi, 1980). Come già lo scritto precedente sull'*Allegria* di Ungaretti, anche questo saggio è sollecitato da una precisa occasione di lettura: nel 1931, infatti, presso Carabba era uscita la terza edizione degli *Ossi*. Il testo si presta idealmente a formare un dittico con il quinto saggio dell'antologia, *Dagli* Ossi *alle* Occasioni (1938), che «mira a indicare vigorosamente, e tempestivamente, termini e ragioni di uno sviluppo poetico in atto, nel passaggio da *Ossi di seppia* al futuro secondo libro» (p. 147). Il critico, infatti, ha avuto modo di conoscere *Le occasioni* un anno prima della pubblicazione attraverso i componimenti che Montale gli ha mostrato direttamente o che sono stati già pubblicati in rivista.
Un altro scrittore a cui Contini è strettamente legato è Carlo Emilio Gadda. Sono due i saggi gaddiani presenti in questa raccolta: *Carlo Emilio Gadda, o del «pastiche»* (1934) e *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* (1963). Il primo – un intervento di critica militante per la rivista

«Solaria» – è sostanzialmente un'ampia recensione della raccolta di racconti *Il castello di Udine*; mentre il secondo è il saggio introduttivo alla prima edizione de *La cognizione del dolore*, pubblicato nel 1963, «anno della definitiva consacrazione dell'autore milanese» (p. 359).
Al 1937 risale invece *Come lavorava l'Ariosto*, un testo di capitale importanza nella storia della filologia e della critica letteraria, che costituisce l'atto di nascita della cosiddetta "critica delle varianti". L'articolo si propone come recensione al volume *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»* del suo maestro Santorre Debenedetti, e sarà destinato a diventare un vero e proprio manifesto delle potenzialità critiche della filologia d'autore, di cui Contini è uno dei "padri fondatori". A questo importante contributo, in un ideale polittico sulle varianti d'autore, possiamo accostare gli scritti *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943) e *Implicazioni leopardiane* (1947): nel loro complesso, questi testi fondamentali rappresentano «tre esperimenti capitali nella storia della critica letteraria novecentesca» (p. 195). Ma nel filone della filologia d'autore è possibile collocare anche il saggio *Onomastica manzoniana* (1965), dedicato all'esplorazione dei dubbi e dei tormenti di Manzoni nella definizione dei nomi di molti personaggi del suo romanzo. La bibliografia manzoniana di Contini comprende in totale otto contributi, per lo più brevi ed episodici. Eppure, come lo stesso studioso afferma in più occasioni, il grande desiderio della sua vita sarebbe stato quello di scrivere un libro su Manzoni, purtroppo mai realizzato. Tra i contributi dedicati a Manzoni spicca, per perspicuità, *La firma di Manzoni* (1985), dove il sostantivo vuole alludere «a quel tratto (o quell'insieme di tratti) dello stile che permette l'immediato riconoscimento, attraverso la pagina, di una personalità» (p. 525).
Un saggio di critica stilistica che ha notevole fortuna è *Il linguaggio di Pascoli* (1958), ormai un classico della critica letteraria del Novecento, tant'è che, come nota Motta, «alcune delle sue pagine si ritrovano oggi, diversamente selezionate, in molti manuali e antologie scolastiche» (p. 264). Qui Contini ascrive il carattere eversivo della lingua pascoliana a due strategie complementari: «da un lato il ricorso a un linguaggio "agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto", come nel caso plateale delle onomatopee; dall'altro l'impiego delle "lingue speciali", […] con il susseguirsi di termini tecnici (*in primis* pertinenti alla botanica e l'ornitologia), voci dialettali, forestierismi, arcaismi, nomi propri» (p. 265).
Con ben quattro saggi, l'autore più presente all'interno di questa antologia è però senz'altro Dante, al quale lo studioso ha dedicato circa una quarantina di scritti (per buona parte raccolti in *Un'interpretazione di Dante* del 1965). Il dantismo di Contini si può grossomodo riassumere in quattro punti fondamentali: «1. la valorizzazione delle rime, come documento dello sperimentalismo dantesco […]; 2. la frequentazione ininterrotta della *Commedia*, al fine di procurarne tanto esecuzioni puntuali, […] quanto esaustivi […] attraversamenti generali; 3. lo studio di *Fiore* e *Detto d'Amore*, per cercare di risolvere la diatriba intorno alla loro paternità […], mediante una tecnica attributiva derivata dal magistero di Roberto Longhi, e poggiante *in primis* su evidenze di tipo stilistico; 4. l'osservazione partecipe e commossa alla tradizione testuale, antica e moderna, e della storia degli studi danteschi» (p. 381). A incorniciare questa vasta produzione dantesca è la realizzazione delle edizioni delle *Rime* (uscita nel 1939, ma poi ritoccata e ampliata nel 1946) e de *Il Fiore e il Detto d'Amore* (1984), di cui Contini sostiene la paternità dantesca. Il saggio *Introduzione alle* Rime *di Dante* (1939) è appunto l'introduzione all'edizione continiana che inaugura la «Nuova raccolta di classici italiani annotati» di Einaudi e che «venne subito unanimemente definita fondamentale, una svolta nella storia della critica dantesca e della pratica filologica, in specie per la formula editoriale adottata nel commento (con cappello introduttivo e annotazione in calce), poi diventata canonica» (p. 172). Invece, il saggio intitolato *Il* Fiore (1970) è la voce destinata all'*Enciclopedia Dantesca*: qui, nell'offrire una presentazione generale dell'opera, Contini ripercorre la spinosa questione attributiva. In aggiunta, altri due saggi dedicati a Dante sono il testo della celebre conferenza *Dante come personaggio-poeta della* Commedia (1958) e *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), pubblicato in occasione del settimo centenario della nascita del poeta.

Un bilancio "tecnico" sull'antologia *Poeti del Duecento* (1960) – la sua opera più illustre nel campo della filologia – è invece esposto in *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano* (1961), mentre il saggio *Risposta a un'inchiesta sull'università* (1941) nasce in occasione di quattro inchieste lanciate dalla rivista romana «Primato» che hanno lo scopo di favorire il confronto fra letteratura e cultura accademica. Un'altra voce enciclopedica, pubblicata per l'*Enciclopedia del Novecento* dell'Istituto Treccani, è *Espressionismo letterario* (1977), che individua una linea "espressionista" nella letteratura italiana passando in rassegna esperienze di scrittori diversi: da Dante a Folengo, passando per gli scapigliati Dossi e Faldella, fino a Boine, Rebora, Gadda (cui è dedicato un intero ampio paragrafo), per proseguire poi con Pasolini, Testori, Pizzuto.
Altri contributi hanno come tema centrale la storia della critica letteraria, in particolare *Croce e De Sanctis* (1953) e *L'influenza culturale di Benedetto Croce* (1966). Quest'ultimo è il saggio più ampio della raccolta, e restituisce «una valutazione storico-critica, per un verso colma di ammirazione, e d'altro canto, però puntuale (o addirittura impaziente) nel rilevamento dei limiti e dei confini» (p. 419). Con il saggio *Sul metodo di Roberto Longhi* (1949), Contini si sofferma sul massimo critico d'arte del Novecento, maestro e poi amico, di cui lo studioso loda anche le doti di scrittore. Pur essendo un critico d'arte, Longhi rimane per Contini uno dei principali punti di riferimento sia nel metodo (si pensi alle tecniche di filologia attributiva) sia nello stile. Legato a questioni di critica letteraria è anche il saggio *La grammatica della poesia* (1982), nato come recensione all'amplissimo volume antologico del linguista Jakobson dal titolo *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (1981). Il contributo fornisce nella prima parte un ritratto di Jakobson, mentre nella seconda affronta il concetto di "grammatica della poesia".
Molti testi appartenenti all'ultimo periodo della produzione di Contini costituiscono prevalentemente ricordi personali di amici ormai scomparsi, e rientrano nel cosiddetto genere dell'"epicedio". Appartengono a questo gruppo il saggio *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* (1980), di cui il critico aveva recensito la prima raccolta poetica; *Ricordo di Raffaele Mattioli* (1987), importante uomo di cultura, studioso di economia e mecenate; *Il menu dipinto* (1988), in ricordo dell'amico pittore Filippo De Pisis, e *Antonio Pizzuto, investigatore* (1989), dove con un gesto di profonda amicizia (a detta di alcuni esagerato e imprudente) Contini consacra lo scrittore siciliano fra i grandi della letteratura contemporanea.
Nella sua articolazione ampia l'antologia curata da Uberto Motta si struttura, in conclusione, come «un attraversamento panoramico di "tutto" Contini, che in un solo volume, per campioni cronologicamente ordinati […], *permette* di passare dal ventenne intrepido recensore di Ungaretti e Montale all'autore del *Breviario di ecdotica* e degli *Ultimi esercizi*» (p. 11). Si tenta in questo modo di evitare l'ormai diffusa fruizione settoriale dell'opera di Contini per apprezzare, nel suo insieme, il contributo filologico ed ermeneutico di uno dei più influenti e significativi critici letterari italiani del Novecento.

**Luca Sanseverino**

Andrea Cortellessa
*Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*
Roma-Bari
Laterza
2021
ISBN 9788858143087

Se il centenario zanzottiano oramai alle spalle da poco più di un anno segnerà una effettiva svolta negli studi sull'autore di Pieve di Soligo, non vi è motivo di dubitare che il saggio di Andrea Cortellessa, *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, vi giocherà una parte di primissimo piano. Innanzitutto perché in un'epoca di studi spesso dottissimi ma anche capillari ed eccessivamente specialistici, le coordinate e le modalità tramite cui Cortellessa affronta il sistema della poesia di Zanzotto risultano non così consuete: sia per come lo studio è stato realizzato – attraverso un lavoro di quindici anni, sospeso e poi ripreso fino al compimento –, sia per la sua estensione, dal momento che il volume assume come oggetto di analisi l'intera opera zanzottiana (quando invece, «forse proprio per la densità spaventosa della sua parola, anche le più cospicue monografie sino a oggi si sono soffermate infatti solo su determinate parti dell'opera, […] così favorendo un'immagine di disgregazione che è certo una precisa tendenza della sua poesia, ma così negligendo il parallelo e contrario moto di ri-composizione centripeta che, pure, vi si può sempre osservare», p. 15). Infine, nell'atto di lettura colpisce anche l'esibita postura del critico, un atteggiamento che mina e al tempo sollecita il piano scientifico del discorso: Cortellessa infatti non nasconde l'investimento biografico e il coinvolgimento diretto sollecitato in lui dallo Zanzotto autore e dall'uomo Andrea Zanzotto («al grande Z, il piccolo a», recita la dedica del libro).
A voler partire da queste considerazioni preliminari, su cui pure Cortellessa stesso insiste nella prefazione al testo (*Il centro di lettura*), già si possono cogliere i principali nuclei di pensiero e interpretazione che segnano l'articolata traiettoria dello studio. Su di essi l'autore si sofferma nel primo capitolo del saggio – *L'oltranza (Possibili prefazi)* – e per il loro tramite dapprima attraversa la biografia dell'autore – capitolo II, *Curriculum (Bio ↔ Grafia)* –, dedica poi attenzione alla ridefinizione dei rapporti fra significati e significanti, biografia e opera – capitolo III, *I fatti e Senhal (Vita a fronte)* – e percorre infine, nel capitolo più lungo dell'intero saggio – capitolo IV, *Andare qui (Percorso)* –, l'intera traiettoria poetica di Zanzotto, dagli esordi sino all'ultima trilogia degli anni 2000 (*Meteo*, *Sovrimpressioni*, *Conglomerati*). Nel complesso è infatti lo Zanzotto posteriore all'uscita del Meridiano del 1999 a interessare maggiormente Cortellessa, essendo il più negletto dagli studi, ma anche quello maggiormente implicato dalla stretta contemporaneità. Pertanto, non è solo per necessità di compensazione degli squilibri bibliografici se questo Zanzotto «inciampa[to] nel terzo millennio» (come dice lo stesso poeta nei versi di *Borgo*, in *Conglomerati*) e attira l'attenzione del critico. La scelta di concentrarsi sull'ultima fase della produzione zanzottiana è dettata dal sospetto, a ben vedere fondato, che il poeta più importante fra quelli nati nel Novecento, secondo il vecchio motto di spirito continiano, rimanga a oggi anche il maggiore fra quelli che hanno scritto e scrivono nel nostro secolo; e ciò non per diritti acquisiti, ma perché il «paradosso del Novecento – forse proprio questo lo rende così difficile da 'superare' in tutti i sensi – è che i suoi più autentici maestri sono proprio coloro che, in un modo o nell'altro, ne hanno saputo trascendere la superbia e la sciocchezza. Il preistorico e futuribile Zanzotto […] ha avuto in sorte di operarla anche anagraficamente, *l'oltranza oltraggio* di questo trascendimento» (p. 20).
Il risalto conferito a questo Zanzotto tardo interagisce con altri punti critici che caratterizzano questa studio monografico: da un lato, distingue l'approccio di Cortellessa da quello degli studi

oramai classici su Zanzotto il fitto dialogo con le carte dell'autore, consultabili soltanto dal 2007; e dall'altro – ed è forse questo il punto più saliente delle argomentazioni di Cortellessa – il tentativo di ora ridurre ora circoscrivere a una epoca specifica della sua produzione, quella che va dalla *Beltà* a *Pasque*, l'idea di uno Zanzotto "Signore dei significanti". Nell'analisi di Cortellessa questa lettura non si riduce – è chiaro – all'ingenuo auspicio di opporre una critica zanzottiana dei significati a quella dei significanti finora invisa, ma serve piuttosto a insistere sulla necessità di istituire un dialogo fra modi e stagioni dell'opera di Zanzotto («nelle condizioni di estremo disagio fisico in cui si trovava nei suoi ultimi anni, il poeta è riuscito nell'impresa prodigiosa di ri-comporre il vaso infranto, la brocca rotta, l'ampolla-cisti della *Beltà* […]. Senza il conforto della sua ultima parola davvero i *segni* delle sue poesie più grandi, e necessarie, rischierebbero di restare *senza significato*», p. 15) e di rifunzionalizzare motivi critici oramai esausti («smettere di leggere Zanzotto cogli occhiali di Lacan e provare […] a verificare *a cosa davvero gli sia servito Lacan*, per scrivere i suoi testi. Il che comporta pure una ridefinizione del rapporto, in questa poesia, fra significanti e significati», p. 7).

Zanzotto è senz'altro il poeta che insieme a Montale ha fatto della tensione fra significati e significanti un dispositivo di senso. E la critica precedente ha sempre messo in evidenza la forza del significante all'interno del testo zanzottiano. Cortellessa, dialogando naturalmente con i precedenti interpreti, propone una «ridefinizione», che tenta di bilanciare l'esegesi verso il significato, attraverso efficaci incursioni nelle trame dei versi zanzottiani, la ricostruzione della presa d'atto e di posizione del poeta, e in generale uno studio coerente e felicemente compiuto, a immagine dell'opera che ha scelto di indagare e della visione che ne sa restituire.

**Maria Panetta**

Paolo D'Angelo
*Benedetto Croce. La biografia I. Gli anni 1866-1918*
Bologna
il Mulino
2023
ISBN 9788815382986

Alla scomparsa del compianto filosofo e studioso di liberalismo Paolo Bonetti, che da svariati anni raccoglieva materiali per stendere un'articolata e attesa nuova biografia di Croce, molti studiosi della multiforme opera del grande filosofo abruzzese (di adozione napoletana) sollecitarono un esperto del calibro e della raffinatezza di Paolo D'Angelo affinché si occupasse di elaborare un volume che tenesse conto degli studi più recenti e rappresentasse un doveroso aggiornamento rispetto alle tradizionali biografie esistenti, a partire da quella notissima di Fausto Nicolini, edita nel 1962. Dopo un periodo di riflessione ma in una stesura rapidissima e riccamente fluente, D'Angelo ha appena dato alle stampe, per il Mulino, la prima parte di un'opera che ha il pregio di essere approfondita ed esaustiva, documentata e filologicamente rigorosa, ma anche agile e semplice da consultare.
Dato che la terribile catastrofe di Casamicciola – come ha più volte sottolineato anche Gennaro Sasso – per il grande intellettuale rappresentò un momento di devastante sbandamento e sofferenza, ma anche il germe del suo interessamento alla filosofia, non si può che plaudire alla scelta dell'autore di alludere, già nel *Prologo*, proprio al terremoto che nel 1883 sconvolse Ischia, i suoi abitanti e i suoi villeggianti, uccidendo i genitori Luisa Sipari e Pasquale, oltre alla sorella di Croce, e segnandolo per sempre anche nel fisico. D'Angelo rievoca opportunamente al riguardo anche studi critici che interrogavano varie cronache locali dell'epoca e rintracciavano nei *Taccuini di lavoro* i pochi momenti d'interruzione della lucida e ossessiva attività febbrile di Croce proprio in corrispondenza di eventi minacciosi come le guerre o dolorosi come il terremoto di Reggio e Messina del dicembre 1908, che tanto lo angosciò per giorni, a causa della mancanza di notizie sulla sorte di amici come Fusco, Lombardo Radice o Salvemini (prende spunto da quella tragedia anche il recente romanzo di Nadia Terranova *Trema la notte*, edito da Perrone nel 2022).
Dopo questo significativo e pregno *Prologo*, il volume torna indietro a ricostruire con accuratezza la storia e le origini delle famiglie paterna e materna di Benedetto Croce, citando opportunamente, fra gli altri, anche degli utili e recenti studi condotti al riguardo da un discendente da parte di madre, Lorenzo Arnone Sipari: storico, filologo e curatore dell'Archivio della famiglia Sipari.
Della tragedia ischitana si è detto; ma originalmente D'Angelo mette nel dovuto rilievo anche il biennio (1884-1885) trascorso da Croce a Roma, assieme al fratello Alfonso, presso lo zio Silvio Spaventa, cugino del padre, la cui casa era frequentata da una moltitudine di parlamentari, docenti universitari, giornalisti, giuristi ed economisti di grande calibro (Antonio Labriola, Francesco Filomusi Guelfi, Raffaele Ricci, Bruno Chimirri, fra gli altri), le cui «discussioni serali» (p. 43) colpirono e influenzarono moltissimo il giovane. La biografia si sofferma con acume sulla gravità della crisi giovanile che il promettente studioso attraversava in quegli anni, attenuatasi progressivamente anche grazie allo sbocciare dell'interesse per la filosofia e all'incontro con il magistero di Antonio Labriola, dei cui scritti Croce si sarebbe fatto anche editore (il riferimento all'attività editoriale crociana è un *Leitmotiv* di tutta la biografia, documentato ricorrendo ampiamente alla letteratura critica esistente sullo specifico argomento).
Il *Capitolo terzo* del volume racconta il rientro di Croce a Napoli, nel dicembre del 1885, e si sofferma con attenzione sulle sue ricerche erudite e sui rapporti sempre più stretti che il giovane

intellettuale iniziò a intessere con la città e le sue istituzioni culturali. Il periodo 1886-1892, come ricorda D'Angelo, trascorse in numerosi viaggi per l'Europa (il che basterebbe a sollevare diversi dubbi sull'accusa di provincialismo che talvolta è stata rivolta a Croce senza fondamento): uno fra i più interessanti è, senza dubbio, quello del 1889 in Spagna e Portogallo, del quale si possiede un resoconto scritto dal giovane Benedetto sotto forma di diario (anche alla luce dei suoi numerosi studi successivi sui rapporti fra la cultura della penisola iberica e quella italiana, specie in relazione al Petrarchismo). Come nota acutamente il suo biografo, al solito, anche in questo testo Croce «tralascia di annotare […] la reazione soggettiva, la disposizione di spirito, il cangiante *mood* del viaggiatore» (ivi, p. 84), il che pienamente si giustifica con la sua convinzione che dell'uomo si debba valutare esclusivamente l'opera, ragione per la quale anche la sua notissima autobiografia, il *Contributo alla critica di me stesso* (assai citato da D'Angelo nella sua accurata ricostruzione), si presenta come 'autobiografia intellettuale'.
Al "risveglio filosofico" successivo alla fase più specificamente erudita è dedicato il *Capitolo quarto*, che parte dal 1892 e registra anche l'ingresso, nella vita di Croce, della leggiadra, vivace e solare presenza di Angelina Zampanelli, che lo accompagnò fino al settembre del 1913. Sono gli anni dell'inizio della battaglia di Croce contro il Positivismo ancora imperante e dei suoi primi studi in ambito estetico; ma sono anche gli anni dei primi interventi di rilievo su argomenti di critica letteraria, che D'Angelo ricostruisce brillantemente con cura e precisione, muovendosi con assoluta padronanza fra la messe di scritti crociani e facendone una sintesi efficace e illuminante.
Il lungo e complesso capitolo successivo è dedicato al rapporto assai studiato ma ancora da sviscerare al meglio (D'Angelo offre fecondi spunti di riflessione anche a tale proposito) fra Croce e il marxismo, e all'incontro fondamentale con Giovanni Gentile, al loro sodalizio intellettuale durato svariati anni, in funzione antipositivista. Opportunamente, poi, il biografo riserva un intero capitolo all'impegnativa stesura dell'*Estetica* del 1902, ma grande attenzione è dedicata anche alla fondazione della «Critica», all'incontro con Giovanni Laterza nel 1901 e all'inaugurazione delle varie collane messe in piedi assieme all'editore pugliese e all'amico Gentile: dunque, se vogliamo, al vero e proprio "progetto egemonico" di diffusione dell'Idealismo e alla sua realizzazione tramite il potente strumento della stampa. D'Angelo non trascura, però, neanche l'attività del Croce critico militante, con un felice riferimento – nel titolo del relativo paragrafo – al bel volume ricognitivo di Gianluigi Simonetti sulla "letteratura circostante", uscito sempre per il Mulino nel 2018.
I capitoli successivi della biografia toccano temi scottanti e ineludibili quali quelli del rapporto fra Croce e la scienza (che ancora oggi suscita accesi dibattiti) o tra la sua filosofia e quella hegeliana; ma mettono in rilievo anche la sua pungente *verve* di polemista e rammentano la sua costante contrapposizione al mondo accademico a lui contemporaneo (si ricordi che Croce iniziò a seguire alcune lezioni alla Sapienza, ma poi decise di non laurearsi mai). Il *Capitolo decimo* racconta un momento assai difficile della vita del filosofo, segnato dalla morte improvvisa dell'amatissima Angelina, nel 1913, e dal dissidio filosofico con Gentile (ma anche con Papini, oltre che con vari altri cosiddetti 'giovani'). E gli ultimi due capitoli di questo primo volume della biografia giungono a raccontare gli anni della Prima guerra mondiale e l'acuta e dolorosa angoscia che il conflitto risvegliò nella quotidianità del filosofo.
Nonostante le questioni trattate e gli argomenti filosofici sviscerati non siano sempre agevoli per il lettore comune, grazie alla limpidezza della prosa di D'Angelo e grazie alla sua brillante capacità affabulatoria, questa biografia si legge con l'avidità e il piacere con i quali si divora un romanzo: la si potrebbe definire una sorta di galleria o, meglio, una pinacoteca, perché D'Angelo porta per mano il proprio lettore e, non appena nomina ognuno dei personaggi storici citati, ne delinea un fresco ma efficace profilo, ricordandone le opere principali o la storia o i tratti caratteriali salienti. Si ha, dunque, l'impressione quasi di accompagnare Croce in una passeggiata per le vie di Napoli, di camminare al suo fianco e di stringere la mano a tutti coloro che incontra, cui D'Angelo dedica gustosi e preziosi camei, magistralmente inseriti nel corpo della narrazione principale.

Unico neo del volume, le note concentrate tutte alla fine, poco agevoli per il lettore: ma questo è un rimprovero che, al limite, andrà mosso al suo editore. Molto significativo, invece, l'inserto fotografico centrale in bianco e nero, che dona un volto a tanti dei personaggi più significativi in cui ci s'imbatte nelle pagine di questo ricchissimo e denso studio. Comunque, nonostante la dichiarazione programmatica del suo autore – «Questa, però, è una biografia di Croce: il racconto della sua vita, non un'esposizione o un'introduzione alle sue opere» (p. 11) –, non siamo del tutto d'accordo col suo estensore, non potendo non rilevare che questo volume è, al contrario, anche una preziosa e chiarissima introduzione perlomeno ai suoi scritti principali, a dimostrazione del fatto che il nesso fra biografia e opera, nel caso di Croce, risulta, in realtà, molto più stretto e cogente di quanto finora non sia emerso.

**Emanuele Delfiore**

Gabriele D'Annunzio
*L'arcangelo caduto. Il misterioso infortunio del 1922 nelle parole dello scrittore*
a cura di Pietro Gibellini
Pescara
Ianieri Edizioni
2022
ISBN 979-12-5488-042-5

*L'arcangelo caduto*, il volume curato da Pietro Gibellini, offre l'edizione critica e commentata delle parole pronunciate da Gabriele d'Annunzio nei giorni seguenti la caduta da una finestra del Vittoriale, avvenuta il 13 agosto 1922. L'episodio, diffusamente analizzato nell'*Introduzione* (*"Delirio" dopo la caduta*, pp. 5-28) e verosimilmente originato da una spinta involontaria della sorella di Luisa Bàccara (Jolanda, detta Jojò) in risposta alle galanterie eccessive del Vate, non ebbe ripercussioni sugli sviluppi della politica italiana – giacché egli risultò perfettamente ristabilito prima della Marcia su Roma –, ma rivestì un'importanza notevole per la scrittura dell'ultima stagione creativa dell'autore delle *Laudi*. Registrate da Antonio Duse e da Francesco D'Agostino, i medici che si occuparono con estrema cura della sua salute in seguito all'incidente occorsogli, le frasi pronunciate dallo scrittore sono conservate in tre testimoni custoditi presso l'archivio di Gardone Riviera. Corredati di caratteristici segni a lapis, sottolineati mediante il ricorso a matite colorate ed attentamente postillati da d'Annunzio, questi documenti sono costituiti da un album con le note autografe di Duse, dalla sua trascrizione dattilografica – che presenta alcune varianti formali ed una significativa di sostanza, rispetto al modello, nella zona conclusiva – e da quella delle annotazioni di D'Agostino, in corrispondenza anch'esse di un antigrafo manoscritto non pervenuto, ma certamente costituito da fogli sciolti, dal momento che esse, pur datate, si succedono senza seguire un ordine temporale preciso.
Facendo riferimento alle indicazioni del giorno (ed in taluni casi anche dell'ora) presenti nei testimoni, il curatore ha operato alcuni spostamenti interni nella sequenza delle frasi figuranti nella singola giornata, al fine di proporre un testo disposto cronologicamente che privilegiasse l'archetipo orale di matrice autoriale, piuttosto che le trascrizioni dei medici-copisti. Attraverso la distinzione fra il carattere tondo utilizzato per le parole pronunciate dal poeta ed il corsivo adottato per quelle dei dottori e per le didascalie, e mediante la disposizione su due colonne affiancate delle note dei due medici integrantisi vicendevolmente, la ricostruzione del testo parlato di d'Annunzio costituisce non soltanto un prezioso documento biografico che illumina le trame relazionali e politiche dell'Immaginifico, ma anche una sorta di «microcosmo già realizzato della nuova scrittura dannunziana» (p. 25).
La nuova cifra stilistica di D'Annunzio risulta caratterizzata da una sintassi mentale in cui i pensieri si presentano in sequenze nominali non prevedute, in frammenti carichi d'energia poetica che s'addensano in nuclei tematici omogenei, i quali presuppongono l'esistenza di densi fili logici a connetterne le componenti più vivide. Il desiderio di riposo e il dolore iniziali del 17 agosto, seguiti da note d'angoscia e successivamente dall'immagine della morte e dal ricordo della madre, lasciano prima il posto a parallelismi cristologici e a una sofferenza fisica trasfigurata in resurrezione artistica del poeta come cantore della «superiore nobiltà italiana e latina», e poi giungono all'ipotesi di progetti creativi (un volume umoristico sui pappagalli sopra e sotto coperta ed un libro d'avventure marinaresche) e al connubio tra afflato lirico e disposizione apollineo-mitologica che preludono alla retorica roboante di un discorso del 27 agosto, con il quale è posta fine alle note

registrate da Duse e D'Agostino. Ne seguiranno poi altre, scritte *ex novo* o desunte da materiali ignoti, in un testo di poco successivo.
La valenza decisiva del diario del 1922 per gli sviluppi dell'ultima fase creativa della carriera letteraria dannunziana è deducibile dalla stesura del *Comento meditato a un discorso improvviso*, trasposizione scritta *post factum* dell'orazione in favore della solidarietà nazionale pronunciata da d'Annunzio il 3 agosto dalla ringhiera di Palazzo Marino, sede dell'amministrazione comunale occupata dai nazionalisti e dai fascisti. Pur ricollegandosi alla sua fonte orale, il *Comento,* incluso nel *Libro ascetico della giovane Italia,* se ne discosta per dare libero sfogo a continui ondeggiamenti fra evocazioni memoriali, barlumi profetici e scorci affettivi in cui s'invera la poetica delle «faville», lampi del pensiero e del cuore sgorganti ad intermittenza da uno spirito delirante solo all'apparenza, giacché le ammissioni iniziali al riguardo sono in seguito negate dallo stesso poeta, che trasforma le sue parole nel frutto di un'intuizione superna che attinge al mondo del mistero. Comparando il diario ed il *Comento*, la cui radice genetica, dichiarata nel paragrafo III (*L'epifania dello spirito*), è ravvisabile nel IV (*Il raggio e l'aureola*) e soprattutto nell'XI (*Il diario della volontà delirante e della memoria preveggente*), si può notare come le intuizioni primigenie del primo vengano rielaborate più analiticamente, senza tonalità ironiche e con l'applicazione sublimante di un «linguaggio sacro alla religione profana della patria» (p. 12) nel secondo, in cui l'episodio della caduta dalla finestra viene trasfigurato in chiave angelica per sostanziare ideologicamente l'ispirazione profetica del poeta-veggente.
Il «frammentismo dominato, convogliato e frenato del *Libro ascetico*» (p. 19) si distanzia da quello liberamente accettato del *Libro segreto*, opera dalla natura composita pubblicata nel 1935. Costruito mediante il recupero e la combinazione apparentemente casuale di riflessioni, taccuini del passato e versi, questo zibaldone *sui generis* diviene un autoritratto involontario e diffratto in tessere autonome che definiscono il mosaico aperto di un testo dal fascino tipicamente novecentesco. Pseudo-autore delle *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* risulta Angelo Cocles, al tempo stesso moderno amanuense e stampatore delle carte donate nella finzione letteraria da d'Annunzio poco prima del tentativo di suicidio, nuova accezione secondo cui viene reinterpretata la caduta dalla finestra del 13 agosto. La registrazione dei pensieri del poeta compiuta da Duse e D'Agostino nei giorni fra il 17 ed il 27 dello stesso mese viene ricordata attraverso un rinvio esplicito che investe *à rebours* quell'episodio di una valenza rivelatrice, poiché tale diario viene individuato da d'Annunzio come il «nucleo germinativo del libero fluire mentale e letterario» (p. 22) che si concreterà a livelli massimi nell'originale cifra memorialistico-frammentaria del suo testamento artistico.
In virtù dei fitti rapporti intercorrenti con la versione scritta ed ampliata dell'orazione di Palazzo Marino, e del significato concettuale e stilistico che la stesura del diario ha avuto per l'elaborazione dell'ultimo capolavoro dannunziano, Gibellini ha scelto di recuperare in una ricchissima *Appendice* (pp. 111-221), rispettandone le peculiarità grafiche, il *Comento* (pp. 111-202), *Per l'Italia degli Italiani* (testo che lo segue nel *Libro ascetico*, e ne chiarisce il senso; pp. 203-212) e l'*Avvertimento* al *Libro segreto* firmato da Angelo Cocles e realizzato in prossimità della stampa (pp. 213-222), al fine di evidenziare, come spiegato nell'esaustiva *Nota al testo* (pp. 105-110), l'importanza a tutto tondo di un'opera parlata, corredata, in tale volume, di un suggestivo apparato iconografico curato da Raffaella Canovi. Come specificato nella *Nota bibliografica* (pp. 223-225), l'aggiunta di tali fotografie, insieme alla scelta di riportare solo la «versione cronologicamente ordinata ricostruita con paziente lavoro filologico» (p. 223) delle note, e non anche la trascrizione caotica delle stesse da parte dei medici nel modo in cui ci sono pervenute, costituiscono delle modifiche sostanziali rispetto al volume *Siamo spiriti azzurri e stelle* – curato dallo stesso Gibellini e pubblicato nei «Classici Giunti» nel 1995, ma circolato limitatamente per l'immediata chiusura della collana e divenuto oramai introvabile –, che ora viene riproposto da Ianieri con innovazioni rilevanti che fanno di tale libro una tappa decisiva per la storia editoriale delle opere di d'Annunzio.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Daniel Raffini**

Antonio Delfini
*Diari*
a cura di Irene Babboni
nota al testo di Claudia Bonsi
prefazione di Marco Belpoliti
Torino
Einaudi
2022
ISBN 978-88-06-24630-3

«La vita disperata e sperperata di un giovane di provincia molto sensibile, molto vulnerabile, molto perbene, un po' matto e bizzarro in apparenza, in realtà terribilmente nevrotico» (p. XV): così Cesare Garboli, in una lettera del 1979 a Giulio Einaudi, descriveva il percorso esistenziale di Antonio Delfini quale emerge dai suoi diari. Amico dello scrittore, Garboli fu il primo a lavorare sulle sue carte dopo la scomparsa e a rinvenire i fascicoli che contenevano gli scritti di carattere diaristico e autobiografico. La prima edizione, pubblicata con il titolo *Diari 1927-1961*, risale al 1982 a cura di Natalia Ginzburg e Giovanna Delfini. Si tratta solo di una selezione delle carte conservate, scelte secondo un criterio che derivava dal connubio tra il giudizio critico del curatore e il modus operandi dello scrittore: «Abbiamo tolto ciò che avrebbe appesantito questi diari senza aggiungere nulla a Delfini, seguendo il metodo usato dallo stesso Delfini nel pubblicare il *Piccolo libro denso*, ma seguendolo con minore severità» (p. XVII). La vicenda editoriale dell'edizione 1982 viene ricostruita nel dettaglio da Claudia Bonsi nella nota introduttiva alla nuova edizione del 2022 dei *Diari* di Delfini. La ricostruzione serve, oltre che a definire il percorso del testo, anche a sottolineare le novità della nuova edizione.
La gestazione della nuova edizione a cura di Irene Babboni, allieva proprio di Cesare Garboli, inizia già nel 1988 e giunge a compimento solo nel 2022, dopo la prematura scomparsa della curatrice nel 2017. La nuova edizione, rispetto a quella del 1982, espunge gli scritti di carattere politico risalenti al dopoguerra (che trovano posto in un volume a sé stante nel piano dell'edizione dell'opera completa di Delfini), e reintegra i diari veri e propri: quelli fino al 1944, nella loro interezza e nella più completa correttezza filologica. La curatrice, infatti, ha rivisto tutte le carte dell'autore relative ai *Diari* conservate all'epoca a Roma presso Natalia Ginzburg e a Firenze presso Giovanna Delfini. La disposizione messa a punto da Babboni è in dodici quaderni scanditi cronologicamente, i quali non rispecchiano necessariamente l'unità fisica del supporto, ma che si definiscono su base tipologica. Lo scavo d'archivio ha permesso di recuperare vari brani, in alcuni casi interi quaderni, come lo *Zibaldone*, il *Memorandum privato*, il *Quaderno n.3* e le molte poesie che erano state espunte nell'edizione del 1982. L'impaginazione rispetta le spaziature degli autografi; mentre dal punto di vista testuale la curatrice è intervenuta sui refusi e in alcuni casi ha sciolto i nomi propri di persona espressi dall'autore tramite l'iniziale puntata. Le scelte di Babboni rispecchiano una sensibilità filologica più moderna, nonostante le curatrici della prima edizione del 1982 avessero operato i loro interventi secondo una linea rispettosa delle modalità di lavoro dell'autore.
La scelta conservativa, a differenza di quella antologica, permette oggi agli studiosi e alle studiose di lavorare sui testi nella loro interezza e farsi un'idea concreta anche della materialità delle carte delfiniane. La restituzione della fisicità delle carte non va vista come uno sfoggio di pedanteria filologica, ma rappresenta invece un approccio in grado di mettere in luce tratti salienti dello scrittore. Ciò che emerge dall'analisi degli autografi di Delfini è il passaggio spesso repentino da un iniziale entusiasmo, accompagnato da un estremo ordine e cura del lavoro, alla noia verso il

progetto intrapreso, che viene infatti presto sostituito da un altro (spesso molto simile al precedente). I *Diari* di Delfini sono un continuo tentativo di iniziare un diario, ripetuto nel tempo e sempre naufragato. La ragione è intrinseca, esistenziale potremmo dire, come ci suggerisce uno dei tanti avvii di diario, quello l'11 aprile 1928: «Da ieri sono tornato al lavoro del mio pensiero, il quale ha dato frutti che mi scoraggiano a proseguire» (p. 55). Un incipit che sembra più un explicit e che rispecchia una tendenza naturale alla resa. L'abbandono dei singoli diari avviene attraverso il progressivo venir meno della scansione temporale e della precisione degli appunti; si offre insomma gradualmente nei termini della dissoluzione stessa della scrittura.
Un ottimo ritratto dell'autore è quello presentato da Marco Belpoliti nell'*Introduzione* al volume. I *Diari* di Delfini, secondo il critico, costituiscono allo stesso tempo «la registrazione dei moti interiori di un'anima, il diario d'un apprendistato letterario, la cronistoria di un periodo» (p. VII). A differenza di altri diari intimi – Belpoliti ricorda *Il mestiere di vivere* di Pavese – la confessione di Delfini ha un carattere fantasioso, allegro. Delfini è un «autore non-autore» (p. VII), in quanto perennemente distanziato dal suo testo e dal suo ruolo. Belpoliti ricorda come Pasolini avesse colto in Delfini un atteggiamento dissacrante unito a un perenne sentimento della vergogna, che si traduceva in una particolare malinconia giocosa. Il suo carattere di eterno adolescente, la visionarietà, l'angoscia come musa, accanto alla noia e l'eros: tutti questi elementi fanno di Delfini il *puer* continuamente spiazzato davanti al mondo e gli conferiscono una leggerezza in grado di smorzare il senso del tragico, che pure pervade la sua opera. Belpoliti restituisce un ritratto vivo della personalità di questo scrittore sempre ritenuto inafferrabile, perché continuamente esposto al caso e all'azzardo; e ricostruisce anche il rapporto di Gianni Celati con Delfini, entrambi colti nel loro essere vittime e testimoni di uno spaesamento sociale ed esistenziale che non conosce risarcimento.
I *Diari* coprono un arco temporale che va dagli anni Venti agli anni Quaranta del Novecento. Contengono pensieri, ricordi autobiografici, scritti di autoanalisi, abbozzi di racconti, ipotesi di romanzi mai scritti e di riviste mai pubblicate, personaggi, titoli, giudizi sulle letture fatte. Il filo che tiene uniti elementi tanto eterogenei è, secondo Belpoliti, il sentimento di inquietudine che rende limpide le cose. Quello di Delfini è un discorso tutto interno, che si svolge «nella stanza chiusa della sua mente» (p. IX) e si fa pubblico solo nel momento in cui affronta la caduta del fascismo, momento storico che per monti intellettuali dell'epoca fu anche movimento interiore. Belpoliti si sofferma sull'atmosfera di queste pagine, «impercettibile, inafferrabile, vaga, eppure al tempo stesso così solida e avvolgente» (p. X): i *Diari* di Delfini prendono la forma ideale di «un continuo annuncio di eventi climatici dell'aria» (p. XII).
Tutti questi aspetti dimostrano la necessità della nuova edizione pubblicata da Einaudi, che ci restituisce – e per alcuni aspetti ci offre per la prima volta – un libro unico, dal carattere sfaccettato; un libro sperato per la pubblicazione – la frase di apertura recita «incomincio questo diario sperando che venga pubblicato in avvenire» (p. 5) – e allo stesso tempo instabile; avulso – come fa notare Garboli – da qualsiasi premeditazione narrativa, ma che attraverso il viaggio personale all'interno di un'epoca finisce per «disporsi in termini narrativi» (p. XV), in una sorta di auto-genesi dell'opera dal testo, in maniera indipendente rispetto al suo autore e contro l'evidenza della sua forma.

**Vincenzo Allegrini**

Franco D'Intino
*L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei* Canti *di Leopardi*
Venezia
Marsilio
2021
ISBN 978-88-297-0979-3

Pubblicato a distanza di due anni dal precedente libro leopardiano (*La caduta e il ritorno*, Quodlibet, 2019), *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei* Canti *di Leopardi* di Franco D'Intino porta a compimento una "trilogia" di studi inaugurata da *L'immagine della voce* (Marsilio, 2009). Sono tre, e strettamente connessi tra di loro, anche i saggi che compongono il volume, dedicati ad altrettanti momenti cruciali dei *Canti*: l'esordio (*All'Italia*), il centro (*A Silvia*) e la fine (i *Frammenti*). L'analisi di D'Intino, però, non si limita affatto ai singoli *Canti*. A essere ricostruita è la struttura profonda e archetipica dell'immaginario leopardiano, le cui radici sono rintracciate già nelle prose e poesie puerili, nonché nel primo grande tentativo poetico di Giacomo: l'*Appressamento della morte* (scritto nel 1816, ma non pubblicato prima del 1835, quando compare, nella veste ridotta e "antica" del frammento, nell'edizione napoletana dei *Canti*). È così che, a partire da alcuni ingressi strategici, D'Intino si addentra in zone ancora poco esplorate della produzione leopardiana (i *Frammenti*, gli abbozzi, i «testi-matrice», p. 18), come pure nel vastissimo campo delle fonti antiche e tardo antiche (il *Fedro* e il *Fedone* di Platone, il libro nono dell'*Eneide* di Virgilio; il *Protrepticus* di Clemente Alessandrino e il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, per limitarci alle letture più dense di ripercussioni).
Nel primo saggio, *Morte e beatitudine degli eroi (Canti, I*), si delinea il filo rosso che, con sviluppi differenti, percorre l'intero libro: il nesso tra eros, morte sacrificale e canto (che sia quello di Simonide, di Silvia o dello stesso Leopardi). Il vero tema di *All'Italia*, che prende le mosse dal contrasto tra passato glorioso e miseria del presente, è infatti la possibilità di un'azione riparatrice e rigeneratrice che scaturisce da un «sacrificio» avvenuto «grazie alla forza di Eros» (p. 10). È lo sguardo di chi si ama, come insegnava il *Fedro*, il più irrefrenabile sprone all'azione, al coraggio, al martirio, al «donarsi sacrificale» (p. 75): questa è la riposta all'interrogativo del "che fare", l'estremo slancio che spinge l'eroe fuori di sé.
In tal senso, D'Intino rilegge la canzone del 1818 alla luce del racconto virgiliano di Eurialo e Niso, che deve aver toccato le corde della sensibilità di Leopardi assai più di quanto i critici abbiano finora riconosciuto (complice pure un "depistaggio" dell'autore, che nello *Zibaldone* del '21, a p. 1841, parla di «storietta sentimentale»). In ogni caso, fatto sta che proprio con i libri V e, soprattutto, IX dell'*Eneide* dialogano – lo testimoniano riprese tematiche e lessicali – i momenti di massima intensità di *All'Italia*. Ad esempio, lo scatto e il «grido disperato dell'io» che vuole, *lui solo*, «procombere» e «combattere» per salvare un'Italia raffigurata come «donna prigioniera, tradita e abbandonata»: un gesto identico a quello di Niso, che *da solo* si getta contro i Rutuli per salvare l'amato Eurialo, «l'amico prigioniero, solo e abbandonato» (p. 77). Ma il ricordo dell'*Eneide* è attivo pure nel motivo della *mater dolorosa*: come Italia piange i figli morti lontano dall'«alma terra natia» (p. 79), così la madre di Eurialo piange il figlio scomparso in «terra ignota» (*Aen*., IX, 485). Tuttavia, la più forte chiave interpretativa del canto è fornita dall'ultima strofa, nella quale entra in scena Simonide. Mentre sale sul «colle d'Antela» e si prepara al canto, il poeta sparge le «lacrime»; il suo respiro è affannato, il piede *vacilla*: «E di lacrime sparso ambe le guance, / E il petto ansante, e vacillante il piede, / Toglieasi in man la lira» (vv. 81-83). Siamo di fronte, ci dice D'Intino, a una sorta di *Pathosformel*, una «formula gestuale» (p. 80) piena di *pathos*.

Ma di che *pathos* si tratta? Il confronto con uno dei più importanti «testi-matrice», l'*Elegia II*, toglie ogni dubbio: è un *pathos* di natura erotica. Ebbene, proprio il «canto appassionato» rivolto agli spartani caduti alle Termopili – «eroi giovani e valorosi» – trasforma la «caduta» in «sacrificio generatore di vita»: l'«infelicità dei martiri» si fa «*beatitudine*» (p. 83). È 'beatitudine', d'altra parte, la parola che apre e sigilla il canto di Simonide: «incornicia l'apostrofe del poeta, dall'esordio "Beatissimi voi", v. 84, alla identica conclusione della strofa successiva: "Beatissimi voi / Mentre nel mondo si favelli o scriva" (vv. 119-120)» (*ibidem*). Ed ecco allora che la memoria, anche per la presenza di altri due forti *senhal* (le «orme» del sangue; il «bacio» al suolo del poeta), non può che tornare a Eurialo e Niso, «fortunati ambo»: «"entrambi fortunati", ovvero *beati*» (p. 87), poiché – pronosticava bene Virgilio – «*se i miei versi possono qualcosa*», i due troiani sempre «*vivranno nella memoria*» (*ibidem*): «si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo» (*Aen*. IX 446-447).
Ora, se il «modulo sacrificale» di *All'Italia* – «l'eroe di sventura che si sacrifica all'amato» (p. 91) – lascia più di un'eco nelle prime cinque canzoni, è con *A Silvia* però che Leopardi, cogliendo i frutti del *suo* risorgimento pisano, torna ad affrontarlo da una prospettiva nuova. Non a caso, tra i due canti – separati da dieci anni – vi sono notevoli punti di contatto, lessicali e figurali, perlopiù trascurati dai commentatori: la «faglia temporale segnata dagli avverbi di tempo *ora / allora*»; il motivo della caduta e il «lessico guerresco» (in *A Silvia* distillato nell'emblematico v. 41: «da chiuso morbo *combattuta e vinta*»); la comune presenza di termini chiave quali «*lieta*», «*ridenti*», «*splendido*», che nella canzone *All'Italia* compaiono proprio laddove (ai vv. 88-97) «l'impulso amoroso spinge gli eroi giovani verso un "acerbo fato"», ossia laddove è condensato, «nelle parole e nel concetto, l'*incipit* di *A Silvia*» (p, 92). Come se non bastasse, poi, entrambi i finali sono nel segno dello stesso gesto misterioso e sacrale: quello di chi mostra la «tomba».
Epperò, accanto al comune schema sacrificale, D'Intino discute le fondamentali varianti introdotte dal canto pisano (varianti, s'intende, inevitabili: di mezzo vi sono l'«esperienza filosofica» delle *Operette morali* e il «laboratorio segreto» dello *Zibaldone*). La prima, più vistosa variante riguarda la figura del "sopravvissuto": non è più un *alter ego* antico (qual è Simonide), ma direttamente «l'*io-poeta* che racconta la storia» (p. 91). Inoltre, il sacrifico non è più maschile, pubblico, attivo, eroico, e dunque radicato «nella memoria futura (la gloria»), bensì femminile, intimo, contemplativo, affidato cioè alla «memoria del passato» (p. 98). Ed è, per la precisione, un sacrificio che trova il suo archetipo nel mitologema di Cora-Demetra, in quei riti e in quei misteri eleusini sulla cui centralità D'Intino ha più volte insistito, anche se non con la stessa ricchezza documentaria – qui difficilmente riassumibile – che caratterizza la prima parte del secondo capitolo, che conduce il lettore lungo *La strada di Eleusi (Canti*, *XXI)*. Tra le pagine dell'*Amore indicibile*, la fanciulla leopardiana si rivela davvero una novella Persefone. Nel suo destino è iscritto un «percorso sacrificale di caduta e ritorno» sorretto da un complesso di metafore e di motivi arcaici legati al «ciclo stagionale della morte e della rinascita» (p. 112), al ritorno della primavera, della luce e della speranza (ἐλπίς) dopo il freddo dell'inverno, la violenza dell'Ade, il buio della tempesta e della disperazione. È questo un «complesso lessicale-tematico di lunga durata» (p. 127) che D'Intino indaga in tutte le sue manifestazioni, dalle prose infantili del 1809 alle *Rimembranze* e all'*Appressamento* del 1816, da *A Silvia* e ai *Paralipomeni*, passando per il *Discorso* sui romantici (1818) e la *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819). D'altro canto, la struttura sacrificale e la luce persefonea si diffonde anche sul *Dialogo di Plotino e Porfirio* (1827), un'operetta che, incentrata sul tema della perdita e della rinascita, auspica il «*risorgimento della speranza*» (p. 181). È l'«annuncio», o il presagio, di una «poesia nuova» (p. 193).
Il terzo e ultimo capitolo, *I presenti diletti (Canti, XXXV-XLI)*, riproduce con alcuni aggiustamenti un precedente contributo (F. D'Intino, *«Spento il diurno raggio»*, in AA.VV., *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e i «Nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 697-717). Il *focus*, stavolta, è sulla chiusa circolare dell'edizione definitiva dei *Canti*, che anzitutto

ripropone l'«oggetto» – e poi il soggetto, Simonide – di *All'Italia*: «il precipitare del tempo verso la miseria del presente» (p. 197). A cambiare radicalmente, tuttavia, è la postura e lo sguardo del poeta: alla «tensione sacrificale» subentra ora la «distaccata e sconsolata ironia di chi sa di aver tutto, e inutilmente, perduto» (ibid.). Si tratta, com'è noto, di un epilogo in «frammenti»: tre «relitti del passato» (p. 200) – vale a dire tre testi scritti tra il 1816 e il 1819 – incorniciati da altri quattro componimenti, tra cui, proprio alla fine, due traduzioni da quel Simonide che prendeva voce nell'*incipit* del libro. Al frammento XXXIX, *Spento il diurno raggio* (che riscrive i primi 82 versi dell'*Appressamento*), D'Intino dedica le osservazioni più dirimenti, anche mediante un confronto critico ravvicinato con il testo di partenza. In breve, ciò che emerge è la volontà da parte di Leopardi di attrarre la Cantica del 1816, un testo cioè «che aveva segnato il suo esordio poetico cristiano e moderno», nell'«orbita dell'antico» (p. 210). Del resto, all'antichità ci riporta la scelta stessa della forma-frammento, che è, va da sé, la forma con la quale è giunto a noi il mondo antico. È così che il congedo finale può fare affidamento sull'antica saggezza greca, che invita a guardare non più all'eternità – come facevano, seppur in modo differente, *All'Italia* e *A Silvia* – ma al momento presente (in linea invece con il finale del *Sabato del villaggio*, che concludeva i *Canti* del 1831). Insomma, quel Simonide che, sulla soglia della «plutonia sede», invita ora il lettore ad affidare la «breve età» ai «presenti diletti» è, possiamo chiudere con le parole D'Intino, «lo stesso Simonide che celebrava il nome degli eroi delle Termopili, ma quanto diverso!» (p. 216).

**Renato Marvaso**

Roberto Dolci
Il Giornalino *di Prezzolini. La lingua italiana tra promozione e propaganda nella New York degli anni '30 e '40*
Firenze
Franco Cesati Editore
2018
ISBN 978-88-7667-727-4

Di quella generazione che generalmente s'intende fiorentina, anche se il nostro era nato a Perugia, si ricordano certamente le riviste, tra le più gloriose dell'epoca, «Leonardo e «La Voce»; protagonisti Papini e Prezzolini che insieme a Soffici fecero da animatori, prima che giungessero le parole di Bo sull'ermetismo e in quella stessa Firenze delle giubbe rosse vi fossero anche un giovane e già attempato Montale e il risiedente Luzi. Da lì, poi, Prezzolini spiccherà il volo per Parigi, '25, e poi, a tappe ripetute, New York. Qui, negli anni della 'tregenda' fascista, animato di patriottismo e conservatorismo, Prezzolini sarà rimasto certamente incantato dall'epoca pedagogica, educativa e in fondo anche letteraria degli Stati Uniti. Professore, poi emerito, presso la Columbia University, presidente della Casa italiana, collaboratore della Italy-America Association e in rapporto conflittuale con i docenti italiani, Prezzolini avvierà, tra le sue iniziative, quella di un piccolo e raccolto giornalino, finalizzato all'istruzione e all'educazione, rivolto a insegnanti e studenti.
Il progetto, forse calato dall'alto, ma rivolto all'intera comunità studentesca italofona, costituisce un interessante tentativo di sintesi tra le istanze pedagogiche dell'epoca, il modernismo e l'attivismo, e gli influssi rinascimentali di cui si faceva interprete e cui soggiaceva il messaggio littorio velatamente giacobino; in un'epoca di contaminazioni e in cui ogni ambito, compreso quello pedagogico, è duramente messo alla prova dalle trasformazioni, che, ad esempio, costringono la scuola italiana ad affrontare sfida importanti e a rimettersi in discussione, il volume di Dolci chiarisce come Prezzolini rappresentò, con le sue idee, e il suo impegno, un esempio avanguardistico di come si potesse rimanere su più campi e investire persino in un'impresa così democratica come un giornale per studenti e docenti italiani; sullo sfondo non c'è, infatti, l'Italia che si appresta a mitizzare la cultura cattolica e romana, bensì quell'America, gli Stati Uniti, che con il modello aziendalista rappresentavano la critica vivente alla vecchia cultura ottocentesca.
Il volume è suddiviso in quattro parti, più un'introduzione. Nelle pagine di apertura, Dolci problematizza l'attività e l'impegno di Prezzolini in un contesto, quello nord-americano, nello specifico dell'area nord-ovest, piuttosto variegato e vivace.
Il primo capitolo è infatti un prezioso vademecum sull'insegnamento dell'italiano a New York tra gli anni Trenta e Quaranta, con un piccolo elenco, ragionato, delle riviste studentesche e in ambito educativo. Colpisce, tra l'altro, l'attualità, delle precipue motivazioni alla base dell'insegnamento dell'italiano, tra scopi e finalità, tra obiettivi pratici e ritorno alla spiritualità gentiliana, compresa l'attualissima necessità degli educatori americani di optare tra assimilazione e nation building.
Stampato a Blecker Street, Ny, il *Giornalino* è un quindicinale, edito per le scuole e che si avvale della collaborazione di «qualche amico». Il contesto, infatti, non è favorevole, l'ispirazione gli viene da alcuni esperimenti simili in lingua francese e spagnola, la pubblicazione durerà per alcuni anni, un periodo tutto sommato consistente (1934-1943), considerato che Prezzolini guiderà il progetto come una propria, al di fuori dei radar del MAE e dell'Educational board della Casa italiana, di cui pure curava il Bollettino. Al di là delle differenze che la Prima guerra mondiale aveva acuito si delineano in un periodo tempestoso due tipi di effervescenza; da una parte i

pedagogisti, dall'altra la lungimiranza di un personaggio che è quasi 'scoglio al mare' e vaticina di un primato della lingua italiana, erede dell'antichità. L'esperimento è una sorta di diga al dilagante sciovinismo, ma al contempo si propone di collegare le istanze positivistiche e contenutistiche del pedagogismo americano con le esigenze di una cultura sviluppata.
Dolci analizza le varie specificità di questo progetto e ne delinea la complessità del contesto in cui si sviluppa questa esperienza; il volume è stampato grazie a un contributo del Calandra Italian American Institute, mentre la ricerca è stata possibile attraverso lo spoglio di altre riviste presso la New York Public Library, la Butler Library della Columbia University, il Center for Migration Studies di New York. L'innovatività di questa ricerca è sottolineata anche dal tentativo di mettere in connessione tra loro documenti reperibili in Italia e in America.
Più nello specifico, Dolci ha rivalutato l'indagine di Mario Cosenza per conto della Italy-America Society; nel 1923 Cosenza approntò due questionari per studenti di lingua italiana nei colleges e nelle high-school; i risultati raccolti da Cosenza individuano nell'italiano una delle lingue più studiate e considerate d'America. Viene anche ricostruita la storia del primo *syllabus* della lingua italiana, approntato da Covello, mentre, sempre nel primo capitolo, quello più convogliato alla ricostruzione, c'è spazio per un paragrafo sui libri di testo allora in uso. Nel terzo capitolo viene invece riservato uno spazio alla politica culturale durante il fascismo, ai tratti coinvolgenti della pedagogia prezzoliniana, al ruolo che il *Giornalino* assunse rispetto agli esacerbanti eventi che anticiparono il conflitto mondiale.

**Simone Giorgino**

Marco Dondero
*Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*
Roma
Carocci editore
2021
ISBN 978-88-290-0952-7

Marco Dondero, specialista dell'opera di Vitaliano Brancati – ne ha curato i due «Meridiani» Mondadori: *Racconti, teatro, scritti giornalistici* e *Romanzi e saggi* (2003) – raccoglie in questo volume alcuni studi che approfondiscono ulteriormente il percorso intellettuale e narrativo dello scrittore siciliano.
Nella prima parte del libro, intitolata *L'attivismo, il fascismo, il comico*, Dondero segue lo sviluppo della narrativa di Brancati nel decennio 1932-1941, periodo contrassegnato da un'iniziale adesione e da un successivo, graduale affrancamento dall'ideologia e dalla cultura di regime.
Come ricorda Dondero, il giovane Brancati aderisce «con entusiasmo e piena consapevolezza» (p. 39) al Partito nazionale fascista. Fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta collabora con alcuni quotidiani come «Il Tevere», «Il Popolo d'Italia» e «La Stampa»; scrive opere «convintamente inserite nella temperie culturale dominante» (p. 42) come il «mito in un atto» *Everest* (rappresentato a Roma nel 1930) e il dramma *Piave* (1932); attende al romanzo *L'amico del vincitore*, dedicato al suo mentore Telesio Interlandi, il quale diventerà, di lì a poco, un «esecrabile interprete della campagna antiebraica del regime» (p. 40); viene persino ricevuto da Mussolini il 16 giugno 1931.
Il primo tempo della narrativa di Brancati matura, dunque, in un clima di profonda fascinazione nei confronti del fascismo. Dell'*Amico del vincitore* (1932), Dondero mette in risalto i riferimenti ascrivibili a un immaginario di matrice futurista, individuabili per esempio nella scelta di temi ricorrenti come l'esaltazione del volo e del progresso tecnologico; o nel generale «timbro avanguardista» (p. 14) ricalcato sui manifesti marinettiani; o ancora nelle caratteristiche di uno dei personaggi principali, Giovanni Corda, descritto come una sorta di alter-ego del Duce per il piglio militaresco e autoritario, la prestanza fisica, la risolutezza, ecc. L'analisi si concentra poi su un connotato determinante del personaggio, e cioè l'attivismo, elemento che secondo Dondero può essere utilizzato come un termometro efficace per misurare il grado di compromissione della narrativa brancatiana con l'ideologia, la retorica, l'immaginario di regime. «Con la figura di Giovanni Corda, – spiega lo studioso – si tocca l'apice dell'entusiasmo di Brancati nei confronti dell'attivismo e della vera e propria mistica del "fare". L'attivismo, infatti, rimarrà comunque al centro della riflessione e della pratica creativa di Brancati, per tutta la prima parte della sua produzione; ma col tempo esso perderà la connotazione straordinariamente positiva» (p. 19).
Già con *Singolare avventura di viaggio*, composto nel 1933 e pubblicato l'anno successivo, si preannuncia infatti una svolta che troverà compimento nelle opere maggiori. Nel breve romanzo, l'attivismo del protagonista Enrico Leoni, più che realmente vissuto, è auspicato come rimedio alla corruzione morale. A quest'altezza, scrive Dondero, «il germe che corroderà la considerazione positiva dell'attivismo è ormai penetrato nella narrativa di Brancati» (p. 22).
Un definitivo allontanamento dalla retorica dell'attivismo – che si deve interpretare, sul piano intellettuale e politico, come definitivo affrancamento di Brancati dal fascismo – si registra poi nel primo romanzo maturo, *Gli anni perduti*, composto fra il 1934 e il 1936, in un periodo che per l'autore è di profondo travaglio interiore: «questo romanzetto», spiega lo stesso Brancati in un'importante lettera del 1942, indirizzata al suo professore di liceo Francesco Guglielmino, «è

stato scritto in un periodo molto nero della mia vita: di crisi, si direbbe con una brutta parola moderna. Era la prima volta che vedevo tutta la stupidità dell'attivismo e di coloro che, non avendo un serio modo di vivere, trovano, negli attivisti, medici o guide miracolosi» (brano riportato a p. 24).

Attraverso il filtro della comicità e dell'ironia, che fanno il loro primo ingresso nella narrativa brancatiana, permettendo così di stabilire una netta cesura fra una prima e una seconda fase della sua produzione, l'attivismo del protagonista viene ora apertamente dileggiato: come spiega Dondero, «l'attivismo, che aveva consentito a Giovanni Corda di intraprendere una fulgida carriera politica, e che aveva costituito l'àncora di salvezza dall'immoralità per Enrico Leoni, [*è*] ormai divenuto un connotato *comico* della figura di Francesco Buscaino» (p. 26).

Ma se negli *Anni perduti* il comico era soltanto uno dei registri utilizzati da Brancati, nel romanzo successivo, *Don Giovanni in Sicilia*, composto nel 1940, pubblicato da Rizzoli nel 1941 e poi da Bompiani nel 1942, ricoprirà un ruolo decisamente più centrale. Nel *Don Giovanni* l'attivismo si rovescia nel suo contrario, cioè nel tipico 'gallismo' brancatiano, che rappresenta, secondo Dondero, il «culmine dell'attività contemplativa e immaginativa, ma contestualmente culmine dell'inattività pratica, della passività» (p. 30).

La seconda parte del libro, intitolata *«Il gallo non ha cantato». Sul* Bell'Antonio, è quasi interamente dedicata al romanzo più celebre di Brancati, pubblicato a puntate nel settimanale «Il Mondo» fra il febbraio e maggio 1949 e, in volume, nel maggio dello stesso anno, presso Bompiani. Dondero si concentra dapprima sulle numerose connessioni fra la narrativa e la scrittura giornalistica di Brancati, praticata assiduamente su testate importanti come il «Corriere della Sera», «Il Tempo» e «Il Mondo», evidenziando come sia «frequentissimo rinvenire nei suoi romanzi non solo uno sviluppo di temi che nella precedente produzione narrativa erano presenti in forma acerba, ma anche la ripresa diretta di materiali pubblicati precedentemente in opere di carattere sia narrativo sia giornalistico-saggistico» (p. 96). Nel *Bell'Antonio*, Dondero individua tre tipi di relazioni fra il romanzo e gli articoli, e cioè: l'anticipazione di alcune parti del romanzo, presentate, anche in forma di racconto autonomo, nelle terze pagine dei giornali; il recupero, nel romanzo, di «materiali narrativi pubblicati nei giornali anche diversi anni prima, dunque certo non pensati originariamente quali sue parti» (p. 61); e infine il riuso di materiali provenienti da precedenti articoli di carattere non narrativo.

Dondero si sofferma poi sulle varianti che si possono riscontrare fra la versione presentata in rivista e quella in volume, il cui alto numero incuriosisce vista la già ricordata concomitanza delle due pubblicazioni. Oltre alle classiche varianti di carattere stilistico ed espressivo, lo studioso fra notare la quasi totale assenza, nella versione uscita sul «Mondo», del turpiloquio e di riferimenti espliciti al sesso e alla religione, scelte tutte riconducibili a una sorta di blanda censura esercitata evidentemente allo scopo di non turbare il senso del pudore dei lettori, di certo più numerosi rispetto ai potenziali acquirenti del volume. Questa pur «amichevole censura», che costrinse lo scrittore siciliano a operare una frettolosa revisione dei brani ritenuti più compromettenti, permette a Dondero di concludere che «la libera volontà di Brancati venne limitata: il che […] ci costringe a riconsiderare l'immagine di piena libertà (e laicità) che contrassegna oggi la rivista» (p. 80).

Dal *Bell'Antonio*, come è noto, è stato tratto il celebre film omonimo del 1960, diretto da Mauro Bolognini, sceneggiato da Pasolini e interpretato da Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale. A questo film d'autore ne seguirono altri, più commerciali, sempre adattati dalle sue opere: *Don Giovanni in Sicilia* di Alberto Lattuada, interpretato da Lando Buzzanca (1967), *Paolo il caldo* di Marco Vicario, con Giancarlo Giannini (1973) e *La governante* di Gianni Grimaldi, con Turi Ferro (1974).

Dopo aver ricordato queste pellicole, il volume di Dondero si conclude con un focus sulle sceneggiature di Brancati, il quale aveva collaborato, nel tempo, a una trentina di film. Questo lavoro veniva svolto essenzialmente per motivi economici, e perlopiù con insofferenza, come si

evince, per esempio, dal seguente passaggio tratto da *Paolo il caldo* (1955): «Io scrivo […] una pagina ogni mattina per sentire se il mio cervello, dopo l'odioso lavoro di sceneggiatura del pomeriggio e della sera, durante il quale si è mescolato ad altri cervelli in un mucchio di materia grigia tanto grosso e gonfio quanto inerte e stupido, viva ancora di vita propria» (brano riportato a p. 86). In realtà, come spiega Dondero, «non sempre l'attività di sceneggiatore dovette risultare indigesta» (p. 88), specialmente nelle occasioni in cui Brancati si trovò a collaborare con artisti di prim'ordine, come per esempio Luigi Zampa, con il quale realizzò, fra le altre cose, la trilogia che comprende *Anni difficili* (1948), *Anni facili* (1953) e *L'arte di arrangiarsi* (1954), per il quale scrisse interamente da solo, per la prima volta, soggetto e sceneggiatura.
Secondo Dondero, *L'arte di arrangiarsi*, contrariamente a quanto affermato da altri critici che se ne sono recentemente occupati, è il più originale, si potrebbe dire il meno brancatiano dei suoi film; e ciò per via di alcune caratteristiche del protagonista (il quale vuole ottenere un successo pratico con le donne, non le vagheggia soltanto, come facevano abitualmente, invece, i protagonisti dei romanzi principali); per la rappresentazione del potere politico (che nel film è molto meno aggressiva); e infine per la rappresentazione delle grandi vicende storiche (che nel film sono molto sfocate): «Nel primo film di cui si sentiva totalmente responsabile – conclude Dondero – credo Brancati abbia cercato di rinnovare almeno in parte il bagaglio delle tematiche tradizionalmente sue […] e abbia ricercato nuovi spunti nella scrittura giornalistica e in zone meno significative della propria narrativa» (p. 96).

**Alberto Scialò**

Luca Federico
*La musica nascosta. L'apprendistato letterario di Raffaele La Capria*
Genova
Genova University Press
2022
ISBN 978-88-3618-134-6

Le ricorrenze e i centenari illustri di questi primi anni Venti hanno positivamente contribuito a riaccendere la luce su una intera generazione di scrittori e intellettuali, che ha inciso in maniera determinante sulla storia letteraria più recente. È questo il caso del celebratissimo Pasolini (1922-1975), in grado di imporsi anche nella cultura pop globale come uno dei principali tasselli di quel mosaico complesso che è il Novecento italiano; e già si intravedono, d'altra parte, gli esiti delle ormai prossime celebrazioni dedicate a Italo Calvino (1923-1985), che, come sottolinea Carla Benedetti, può essere considerato, insieme al precedente, l'autore italiano più rappresentativo della seconda metà del secolo.
Tuttavia il risvolto più interessante di questa eccezionale occasione di ripensamento critico sulla generazione degli scrittori degli anni Venti è stato forse quello di aver fatto rinascere l'interesse su autori e contesti culturali considerati nell'opinione comune più marginali. Come accade per la scena letteraria napoletana del secondo dopoguerra, fucina di intellettuali assurti anche agli onori dell'editoria nazionale, come Michele Prisco (1920-2003), Domenico Rea (1921-1994) e Raffaele La Capria (1922-2022).
Proprio alla formazione letteraria di quest'ultimo, Luca Federico dedica il libro *La musica nascosta. L'apprendistato letterario di Raffaele La Capria*. Già il titolo preannuncia un meticoloso lavoro di raccolta e di analisi delle fonti, volto a far emergere gli aspetti meno visibili della vita culturale dell'autore napoletano. E del resto sono proprio questi aspetti più nascosti a spiegare alcuni decisivi passaggi del processo compositivo di *Ferito a morte*, il capolavoro di La Capria, vincitore del Premio Strega nel 1961, e premiato da una ricezione che travalica gli stretti confini della repubblica delle lettere.
Luca Federico sin dall'introduzione avvisa che intende restituire un «racconto quanto più completo e aggiornato della formazione di La Capria», limitandosi solo a «qualche rapido affondo critico» (p. 19). Il suo obiettivo dunque è inverso rispetto a quello comunemente seguito che muove dal contesto verso il testo: è, a conti fatti, una sorta di decostruzione. Uno degli sforzi che risaltano in maniera più evidente è infatti quello di smontare il racconto che l'autore ha strutturato della propria vita, quel «testo pensato e recitato diverse volte» che egli «sembra mandare a memoria» (p. 161), epurandolo dalla patina di mitologia personale da cui inevitabilmente è stato avvolto - e che, per quanto suggestiva, è sempre nemica delle ricostruzioni accurate –, al fine di restituire l'apprendistato dell'autore napoletano, grazie al racconto parallelo di coloro che lo affiancavano e alle informazioni ricavate dalle fonti disponibili.
Il volume è strutturato in nove capitoli, che seguono l'evoluzione della vita artistica dello scrittore, affiancata e intrecciata al racconto della sua biografia. Dalle prime esperienze nell'ambito delle attività del GUF – che egli condivise con artisti e intellettuali del calibro di Giorgio Napolitano, Francesco Rosi o Antonio Ghirelli – fino ad arrivare alla redazione di «SUD», la rivista di Pasquale Prunas. Di seguito, analizzando il lungo apprendistato alla radio negli anni a cavallo tra fine della guerra e immediato dopoguerra, si arriva alla collaborazione con la RAI: è l'ingresso di Capria nel circuito culturale nazionale, cui seguirà la pubblicazione del romanzo che lo renderà celebre, anche grazie alle polemiche e agli scontri tra detrattori e sostenitori dell'opera.

A tutto il minuzioso lavoro di ricostruzione e vaglio delle fonti che si dispiega nel corso del volume, fa da contrappunto un decimo capitolo intitolato *Conversazione con La Capria,* occupato interamente da un'intervista rilasciata a Federico nel 2015. La scelta risulta fruttuosa, poiché permette che siano le parole di La Capria a offrire un riscontro immediato alla lettura offerta da Federico nella sua monografia; al contempo l'intervista offre una percezione diretta di come l'autore napoletano voglia autorappresentarsi. Pertanto, se l'intento del volume era quello di restituire un affresco quanto più ampio possibile della formazione letteraria di La Capria, una testimonianza diretta si rivela quanto mai efficace, costituendo sia un valore aggiunto documentario, sia una sorta di verifica dell'efficacia del lavoro esegetico.

Sono due i nodi interpretativi che emergono con maggior veemenza dalla lettura del volume. In primo luogo, l'attenzione dedicata alla ricostruzione della biblioteca dello scrittore, nella quale vengono inclusi tanto i volumi che hanno influenzato l'autore nell'ambito della sua ricerca artistica, quanto quelli con i quali egli è venuto in contatto nelle vesti di traduttore. È interessante constatare l'immagine di un La Capria onnivoro, che nel tempo ha avuto modo di confrontarsi con una quantità impressionante di riferimenti: dai grandi interpreti della tradizione modernista come Eliot, Faulkner, Scott Fitzgerald, Hemingway, ad Orwell o Dino Buzzati, senza disdegnare riferimenti di diversa natura come *La capanna dello Zio Tom* di Harriet Beecher Stowe o «l'inchiesta di Frederick Law Olmsted sulla condizione degli schiavi nelle piantagioni di cotone» (p. 140). L'efficacia di un'operazione di questo tipo è quella di mettere in risalto non solo il legame che unisce lo scrittore alla tradizione, prerogativa di qualsiasi grande autore, ma anche quanto la traduzione abbia influito in maniera decisiva sulla genesi dello stile di La Capria, del quale viene evidenziata la tendenza a sfruttare ogni testo in una lingua straniera come occasione per ragionare sulle soluzioni stilistiche da adottare nella lingua madre.

In secondo luogo, particolare attenzione viene dedicata alla lunga attività svolta dallo scrittore alla radio, prima in quanto agitatore culturale durante le avventure delle radio alleate negli ultimi anni di guerra, per esempio Radio Napoli, e successivamente per conto della RAI. Luca Federico ripropone molti spezzoni di radiodrammi curati dall'autore, affiancandoli a eventi biografici e alle opinioni che La Capria espresse all'epoca. In questo modo restituisce accuratamente il ruolo dell'esperienza radiofonica, e come questa fu per l'autore non solo una fonte inesauribile di riferimenti culturali o una palestra d'inventiva, ma anche una vera e propria officina stilistica, nell'ambito della quale lavorare sulla musicalità e sulla finezza espressiva della prosa.

L'aspetto forse più rilevante dell'opera di Federico, però, si scorge in filigrana. Nella continua ricerca di fonti che possano attestare i passi compiuti e le influenze recepite dallo scrittore anche nei momenti più silenti del suo apprendistato, Federico lascia che ad emergere non sia soltanto ciò che concerne espressamente l'autore a cui è interessato, bensì il più ampio contesto che lo circonda. La «presenza silenziosa» (p. 20) di La Capria in molte delle esperienze culturali cruciali della Napoli postbellica, la sua capacità di recepire e rielaborare gli stimoli che gli sono inviati dall'ambiente circostante, rappresenta infatti una delle chiavi di lettura più importanti dello studio, poiché, grazie ai convincenti legamenti logici messi in risalto da inferenze critiche adeguate e ponderate, è possibile addentrarsi nell'apprendistato di un'intera generazione di artisti e intellettuali, e dunque uscire dal contesto strettamente localistico per affacciarsi, così, sul più vasto panorama nazionale, in cui una generazione «senza maestri […] prova a fabbricarsi un percorso di crescita personale attingendo confusamente a idee dalle provenienze più disparate» (p. 42).

Tramite il racconto di un'unica, individuale biografia artistica, che lungo il proprio corso incrocia quella di altre figure di rilievo per la storia della società letteraria italiana (Alberto Moravia, Elsa Morante o l'editore Valentino Bompiani, per citarne alcune), Federico riesce quindi ad aprire scorci interessanti, evocativi, a tratti quasi nostalgici, su un paese che non esiste più; un paese in cui i saperi circolavano tra le persone e gli intellettuali erano parte attiva di una comunità; un paese in

cui, nonostante le difficoltà materiali, è stata possibile una storia come quella di Raffaele La Capria, uno scrittore che ha agito e vissuto da vero e proprio *backliner*.
*La musica nascosta*, dunque, tiene fede ai presupposti fissati, addentrandosi con efficacia nel piacere dell'affresco, un'operazione nella quale la voce del critico dà quasi l'illusione di sparire tra le maglie del racconto, pur rimanendo, viceversa, l'artefice vigile del testo, la mente attenta che tiene le fila di un'operazione di ricomposizione filologica mai scontata.

**Riccardo Deiana**

Gian Arturo Ferrari
*Storia confidenziale dell'editoria italiana*
Venezia
Marsilio
2022
ISBN 978-88-2971-543-5

Nell'ambito delle pubblicazioni che hanno per oggetto l'editoria, si alternano e affastellano da decenni metodi, generi e voci diverse. Si possono trovare studi filologici dedicati ai testi a stampa (da Stoppelli a Cadioli), le analisi, tra statistica ed ermeneutica quantitativa, delle cifre dell'editoria, come recita il titolo dell'eponimo lavoro di Vigini e Peresson; troviamo interpretazioni genettiane sui paratesti, e operazioni originali, tra le più interessanti, che si pongono l'obiettivo di mettere a confronto, di uno stesso autore, scelte editoriali e opere creative (si pensi ai libri di Gian Carlo Ferretti su Vittorini, Sereni, Bassani e Pavese); su un terreno analogo si collocano quei lavori che riscoprono e tentano di riabilitare personalità rimaste nell'ombra: dai cosiddetti letterati editori, ai tanti minori e minimi mediatori culturali. Su un altro fronte, troviamo coloro che, tra semiologia, sociologia e storia della cultura, assumono il prodotto editoriale come un medium da commisurare e valutare all'interno del più vasto universo comunicativo.
Un contributo enorme agli studi editoriali è stato dato da Spinazzola, e dalle riviste di sua emanazione, «Pubblico» e «Tirature», in cui la teoria della ricezione si alterna alla messa in discussione della teoria dei generi o dei freddi strumenti della critica strutturalista. Uno dei filoni più importanti è stato, ed è, quello delle ricostruzioni, potremmo dire, classicamente storiche, o storico-critiche, sia di tipo scientifico, archivistico, sia di un tipo più difficile da catalogare: un ibrido tra memoir, diarismo pubblico e aneddotica, dove chi scrive cerca sì di rimanere fedele alla realtà tanto quanto uno studioso, ed è per questo che i suoi prodotti non sono associabili al romanzo tout court, ma al tempo stesso non rinuncia alla prima persona, a narrare cioè una vicenda particolare da un punto di vista interno, selezionando con attenzione il materiale da destinare al pubblico. Gian Arturo Ferrari, nel suo ultimo *Storia confidenziale dell'editoria italiana*, è uno di questi.
Una spia della non facile collocabilità del libro appare subito nel paratesto: dalla sgargiante copertina scopriamo che abbiamo tra le mani sia una storia, per quanto confidenziale, sia un romanzo (Marsilio Romanzi, si legge in basso); scopriamo inoltre dal risguardo che la collana in cui il libro è stato inserito non è storico-saggistica, ma quella dei «Romanzi e Racconti». È anche alla luce di queste pregiudiziali forti che il testo andrebbe verificato.
Il piano storico non aggiunge, né toglie nulla a quel che già conoscevamo. Non mancano certo dettagli inediti, ma sono pochi e si concentrano soprattutto negli ultimi due capitoli, dove fenomeni come la dissoluzione della Rizzoli sono spiegati giornalisticamente e con un apprezzabile piglio pragmatico e antiretorico cui il lettore di Ferrari del resto, quello in particolare del *Ragazzo italiano*, era già abituato. Viene naturale chiedersi perché l'autore abbia scelto di inondare di storia dell'editoria (italiana, europea e americana) le pagine del suo racconto, invece di concentrarsi sul suo percorso individuale. Anche perché nei termini in cui la riporta, quella storia è stata già abbondantemente acquisita. Avremmo preferito una proporzionalità opposta: meno storia generale (divulgativa) e più storia personale. Modelli non mancano: da Valentino Bompiani, ai più recenti libri di Ernesto Ferrero e Davico Bonino.
Ci sono parti e momenti assai soddisfacenti, talvolta davvero interessanti (come la cronaca della temuta pubblicazione italiana dei *Versetti satanici* di Rushdie, o la conquista dell'opera di Italo

Calvino, o la riflessione sull'autonomia da Berlusconi in Mondadori a partire dal confronto tra *Un paese normale* di D'Alema e il *Quaderno* di Saramago), ma sono ritagli e passaggi, che, al netto del resto, risultano troppo esigui; ritagli e passaggi che avrebbero meritato maggiore spazio. Visto il carattere risoluto che emerge dalle pagine (perfino stentoreo nelle zone liminali del prologo e dell'epilogo), non crediamo che la scelta di privilegiare il contesto (declinata anche nella forma più gustosa del ritratto: sui Mondadori, Giulio Einaudi, i Garzanti, Giangiacomo Feltrinelli, Angelo Rizzoli, gli adelphiani, eccetera) sia dovuta al buon gusto di evitare il delirio narcisistico. Non lo crediamo perché la voce di Ferrari è netta: è quella di un personaggio capace di dominio, avventure, cinica abilità; è quella di chi emette massime e sentenze (convincente quella relativa all'editoria come categoria dello spirito) dopo aver superato dure prove e trasversali esperienze. Il personaggio non sembra un inetto che tema di stare al centro dell'attenzione: la confidenzialità del titolo non è declinata infatti nel tono bisbigliante di un confessionale o di un discorso tra amici in intimità, ma in quello di un efficiente work-shop aziendale.
L'ibridazione è sostanziale, e d'altronde è anche difesa all'interno del libro nelle occasioni in cui il giudizio dell'autore si sposta sulla politica editoriale di certe collane e certi direttori; sostanziale, ma non riuscita del tutto, perché forse Ferrari non si è assunto a pieno il coraggio dell'autobiografia, che è quanto invece il lettore si aspettava da lui.

**Elisiana Fratocchi**

Alessandro Ferraro
*Singolare femminile. Amalia Guglieminetti nel Novecento italiano*
Firenze
Società Editrice Fiorentina
2022
ISBN 9788860326515

Diversi sono gli epiteti che nel tempo hanno accompagnato e talvolta offuscato la figura di Amalia Guglielminetti: la «Saffo dalle chiome viola» di Borgese, l'amica di Gozzano, l'amante di Pitigrilli, la musa di molti e via dicendo. Un tentativo di liberare le opere e la vita – «e non in ordine invertito» (p. 13) – della scrittrice dal peso di rappresentazioni non sempre fedeli è stato compiuto da Alessandro Ferraro, ricercatore all'Università di Genova, con la sua recente monografia, *Singolare femminile*. *Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano*. Sebbene l'artificio sia parte costituente della figura di Guglielminetti, fin dall'apertura del volume, Ferraro annuncia che quello che sta per delineare sarà, invece, un *Ritratto veritiero* (*ibidem*).
Affidando a Caproni l'abbrivio del lavoro, lo studioso riporta un estratto da *Lira di poesia*, il tributo del poeta alla poetessa che si inserisce nel *Taccuino dello svagato*, rubrica che Caproni teneva su «La fiera letteraria» con cui tentava di conservare ciò che «meritava […] di essere valorizzato e sottratto alla dimenticanza» (*ibidem*). Secondo Ferraro – esperto conoscitore del poeta e curatore della prima edizione in volume del *Taccuino* (G. Caproni, *Taccuino dello svagato*, a c. di A. Ferraro, Milano, Passigli, 2018) – nel 1959, l'anno di *Lira di poesia*, Guglielminetti era effettivamente lontana dalla circolazione editoriale e critica, tanto da richiedere una pubblica rivalutazione, magari d'autore. A partire da questa fase di scarsa notorietà della scrittrice, lo studioso ripercorre nell'introduzione al saggio i diversi tentativi di salvataggio di una vita e di un'opera ai quali il suo lavoro si aggiunge.
Tra le più importanti attenzioni *post-mortem* ricevute da Guglielminetti, va menzionata l'inclusione di alcuni sonetti selezionati da Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani da *Le vergini folli* (1907), seconda raccolta poetica della scrittrice, per l'antologia *Poetesse del Novecento* edita nel 1951. Bisognerà attendere il 1987 per avere a disposizione il primo contributo scientifico dedicato alla poetessa, ovvero, *Amalia. La rivincita della femmina,* il saggio firmato dal cugino di Amalia, Marziano Guglielminetti, poi confluito nella raccolta *La musa subalpina*, curata da Mariarosa Masoero. Prima che il critico facesse il punto su Guglielminetti – ricorda Ferraro – esistevano poche pubblicazioni, uscite prima e dopo la morte della scrittrice, che non avevano la completezza di sguardo e la capacità di stimolare nuovi studi critici all'altezza de *La rivincita della femmina*.
Tuttavia tra in questo panorama merita una menzione la tesi di laurea di Ornella Benso (nipote della narratrice), *«Una relazione letteraria». Amalia Guglielminetti e Guido Gozzano;* discussa nel 1944 all'Università di Torino. Anche se il lavoro non offre una valida e originale analisi letteraria, ha il merito di accennare all'esistenza del disperso diario della zia, che, stando alla testimonianza di Benso, avrebbe dato la sua versione della storia con Gozzano.
Negli anni si sono succedute antologie e miscellanee in cui il nome della scrittrice è entrato in circolazione, ma è soprattutto negli ultimi tempi che la produzione guglielminettiana torna in libreria, grazie, probabilmente, alla «riapertura del canone» (p. 17) e alla recente «promozione di penne femminili» (*ibidem*). Al «profluvio di pubblicazioni» (*ibidem*) debitamente segnalate nella monografia di Ferraro, si aggiungono alcuni titoli usciti contemporaneamente a *Singolare femminile*: una nuova edizione della *Rivincita del maschio* (8tto Edizioni, 2022) con un saggio di Maria Vittoria Vittori; l'antologia *L'insonne. Fiabe in versi e altri scritti* (Bertoni, 2022), a cura di

Maria Grazia Amati, e la scelta di racconti con prefazione di Irene Gianeselli, *Beffe del destino* (Les flaneurs, 2022).
In questo panorama editoriale straordinariamente vitale, *Singolare Femminile* si distingue per l'approccio metodologicamente rigoroso e per l'ampiezza di sguardo riservato alla biografia e all'attività letteraria di Guglielminetti, presentate come fossero un unico, inscindibile percorso. La scansione dei capitoli segue, infatti, un criterio cronologico, che corrisponde alle evoluzioni letterarie.
La prima parte del volume, *Primo tempo (1881-1913)*, dedicato alla poesia, inizia dagli esordi guglielminettiani, con i versi pubblicati da Roux e Viarengo, gli editori torinesi di Capuana e Deledda, con il titolo di *Voci di giovinezza* nel 1903. Ferraro, dopo aver rintracciato i germi della vocazione letteraria negli anni di una singolare formazione, affronta la genesi dell'opera e ne propone una lucida analisi, anche ammettendo i limiti di questa prima prova, che in alcune sue parti conserva accenti retorici dati dalla vena civile, sperimentata quella volta e «per fortuna» – afferma Ferraro – «mai più» (p. 39). Si intravedono, tuttavia, già in questa prima raccolta, lo «spirito combattivo e qualche idea chiara» (p. 40) che troveranno più matura manifestazione nelle opere successive.
Il 1907 è la volta delle *Vergini folli*, quella «ghirlanda di componimenti […] che la laureò poetessa» (p. 65). Il canzoniere – attraverso il quale l'io lirico dà voce alle confidenze, ai timori, alle passioni di giovani educande – della ghirlanda possiede la struttura di sonetti tra loro intersecati, ma propone la corona di fiori anche come motivo ricorrente. L'insistenza sul dato floreale permette di avvicinare lo stile della poetessa alla moda liberty, di cui Torino era la città italiana più rappresentativa. Ferraro sottolinea i punti di contatto con altre correnti artistiche e letterarie, contemporanee e del passato, individuati attraverso occorrenze, citazioni, figure e immagini comuni. In questo modo, oltre a garantire ai versi della poetessa un adeguato commento, l'operazione dello studioso ha il merito di porre questa produzione in dialogo con la tradizione e di contestualizzarla nel coevo panorama letterario europeo.
Una volta affermatasi come poetessa, Amalia Guglielminetti è alla «ribalta letteraria» (p. 66) e la notorietà arriva insieme al consolidarsi dell'amicizia con Guido Gozzano, che pur contribuendo alla notorietà per la scrittrice, rappresenta un ostacolo alla conoscenza reale della sua figura e della sua opera, che restano spesso oscurate dalla fama di Gozzano. La testimonianza concreta della relazione con lo scrittore è offerta dalle *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, a cura di Spartaco Asciamprener; testimonianza non corredata da un adeguato apparato di note e totalmente «sbilanciata su Gozzano, mentre Guglielminetti *gozzaneggia* quando non è dannunziana» (p. 12). Nell'ottica di una ricostruzione veritiera del rapporto tra i due poeti, non giova l'assenza di documenti autografo. Perciò, integrando il carteggio di Asciamprener con nuovi documenti e strumenti critici, Ferraro tenta una lettura più equilibrata dell'epistolario e di un rapporto che non fu soltanto amoroso, ma anche e soprattutto letterario.
La monografia, che persegue prima di tutto un interesse critico-letterario, torna all'analisi poetica, con una lettura ravvicinata de *Le seduzioni* (1909) e del poemetto dedicato alla sorella morta prematuramente, *Emma* (1909). Ferraro nota come fin da questo periodo possano rintracciarsi nel percorso guglielminettiano tracce di rivendicazione femminile: si pensi ai due commiati de *Le seduzioni*: *La mia voce* e *Per Ada Negri*. La poetessa lodigiana, sebbene inveri un modello biografico e letterario distante da Amalia, per certi versi antitetico, ispira al tempo stesso non «una semplice dedica ma un discorso simpatetico tra autrice e dedicataria» (p. 116), attraverso il quale Guglielminetti segue l'evoluzione di una «giovane "schiava" (incatenata dalle imposizioni familiari, dall'uomo despota, dalle paure personali) in donna libera, fiera del proprio *status* e delle proprie sofferenze» (p. 115).
Il rapporto di Amalia Guglielminetti con il femminile viene affrontato più diffusamente in *Secondo tempo (1913-1941)*, la seconda parte del libro, dedicata alla prosa di Guglielminetti. Dopo aver

esaminato le principali opere narrative, dai *Volti dell'amore* alla *Rivincita del maschio,* l'attenzione dello studioso corre alla collaborazione con il «Corriere dei piccoli» e in generale alla scrittura per l'infanzia, attività che viene ricondotta alla «volontà di concedere ai propri lettori momenti di sogno o di semplice svago, e dalla voglia di concederseli essa stessa» (p. 238). Ma l'analisi del rapporto tra la poetessa e il femminismo – o proto-femminismo – è inserita nell'ambito dello studio della poco nota produzione drammaturgica. La riflessione muove da una battuta della commedia in tre atti, *Il baro dell'amore* (1919)*,* in cui la protagonista Elena afferma: «la mia persona m'appartiene, io posso disporne come voglio» (p. 199), «battuta che collima senza troppe imperfezioni con lo slogan femminista degli anni Settanta *il corpo è mio e me lo gestisco io»* (p. 252), osserva Ferraro. Le considerazioni sul rapporto tra la poetessa e la questione femminile passano per un recupero di precedenti pareri: dalle affermazioni di Anna Nozzoli, che negano la presunta componente femminista di Guglielminetti, a quelle del cugino Marziano e di Carlo Alberto Madrignani, i quali, pur ammettendo che la scrittrice non fu mai femminista, ravvisarono in lei una professione biografica e scrittoria di emancipazionismo. Fu Rossella Bossaglia, nel 1993, a definire Amalia «singolare» (p. 255), in quanto «modello originale di donna indipendente, di una donna che, pur essendo intellettuale, giocava con la propria immagine anche sul registro della *femme fatale*» (*ibidem*), punto di vista che appare condiviso e riproposto dallo studioso.
Il discorso sul femminismo impone di non eludere un confronto – dal lettore presumibilmente atteso – con Sibilla Aleramo, al quale Ferraro non si sottrae, ancora una volta a partire da studi e riflessioni che lo precedono: dalle affermazioni della stessa Bossaglia a quelle di poco successive di Patrizia Guida. Guglielminetti e Aleramo parteciparono entrambe al Primo Congresso delle Donne Italiane, ma laddove Aleramo intervenne con convinzione, Guglielminetti «si tenne in disparte» (*ibidem*), e probabilmente rafforzò, delusa dal congresso, il sentimento di sfiducia verso ogni forma di congregazione tra donne. Lo studio di Ferraro non solo ha il pregio di analizzare in modo approfondito e imparziale il controverso rapporto tra la poetessa e il femminismo, ma getta le basi per lavori futuri che potrebbero giovarsi degli strumenti della critica di genere come metodologia di analisi letteraria.
Prima di giungere a conclusioni, l'ultima parte del volume ripercorre uno dei capitoli più bui della parabola guglielminettiana, ovvero il rapporto con Pitigrilli, al secolo Dino Segre, o meglio, l'epilogo di una relazione nata tra le redazioni di riviste e finita in tribunale. La *querelle* – che «se fosse un film non si saprebbe definirne il genere: sentimentale, drammatico, grottesco, poliziesco, politico, giudiziario o carcerario» (p. 293) – viene ripresa con documenti d'archivio e atti giudiziari alla mano, con il risultato di offrire, al netto di una prosa avvincente che distingue la scrittura dello studioso, una ricostruzione meno romanzata della vicenda, «vero colpo di grazia per la carriera e l'immagine di lei, sempre strettamente legate» (*ibidem*).

**Manuela La Ferla**

Ernesto Ferrero
*Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*
Torino
Einaudi
2022
ISBN 978-88-06-25798-9

«La distanza nasconde, sfuma o aiuta a veder meglio?» si chiede Ernesto Ferrero in *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*. Non è una domanda retorica, ma il cuore stesso del libro, la *distance* proustiana è infatti qui un filtro indispensabile per poter raccontare. «Romanzo famigliare» lo definisce l'autore ed è un'indicazione precisa se famiglia (editoriale) è quella «capace di pensarsi in termini di comunità» (pp. 7-8).
Basterebbe del resto l'*Indice* a dare ragione del senso di questo libro e ci piace immaginare l'autore sorridere nel compilarlo dividendo tra loro Editori, Editor, Scrittori, Artisti e Consulenti in categorie dello spirito che da sole valgono una lettura: «I prediletti, I capotribù, I padri nobili, Gli zii sapienti, Le signore di ferro, Maghi e funamboli, Cari agli dèi, Gli inquieti, Compagni di banco, Mattatori».
Un lungo *excursus* che attraversa anni formidabili dell'editoria italiana quando, nella seconda metà del Novecento, nascono le più belle Collane editoriali e prendono vita nuove Case editrici destinate a segnare un solco indelebile. A metterle in fila, oggi, viene una gran nostalgia in epoca di Editori rigorosamente generalisti.
Va peraltro detto subito che il punto di vista dell'autore è squisitamente einaudiano e non avrebbe potuto essere altrimenti. È la Casa editrice di via Biancamano il fulcro mobile di (quasi) ogni ritratto. Un luogo non solo fisico, ma uno spazio mentale preciso in cui Ferrero, che pur ha lavorato a lungo in altre Case editrici (Boringhieri, Garzanti, Mondadori), si sente a casa e a cui ha già dedicato altri memorabili scritti (cfr. *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, 2005). Un luogo dove l'Editore è uno solo e si chiama Giulio Einaudi.
Non si può quindi non partire da lui: «Direttore d'orchestra, fiero e non geloso delle intelligenze altrui», Einaudi come molti Editori di razza era un uomo dal fare concreto che cambiava spesso direzione di caccia, non solo sui testi, ma anche riguardo le persone di cui sceglieva di circondarsi. Le sue proverbiali provocazioni, al limite della disputa provocata, vengono però sempre 'giustificate' se è vero che lui «provoca per educare autori e collaboratori», ed è evidente che tutti coloro che in qualche modo ne 'subivano' il carattere, lo amavano perdutamente. *Tutti innamorati di Einaudi*, verrebbe da dire: «fa domande, ascolta molto», gli interessavano le persone, «i libri erano semplicemente uno strumento per raggiugerle» (pp. 41-48). È questa, in sintesi, la differenza vera di un modo di fare editoria ormai impensabile. Oggi si parte quasi sempre dal mercato, da quel che si vende o si potrà vendere, ieri si partiva dalle idee, dagli scrittori, dai testi. Un'attenzione estrema alla scrittura e alla parola, a prescindere dalle vendite. Era un'editoria ideologica? Certamente sì, ma è proprio per questo che ha segnato profondamente intere generazioni. Ha saputo prender posizioni, ha anticipato il gusto dei lettori, a rischio di influenzarlo e indirizzarlo, ma non l'ha mai seguito, mai assecondato.
Ogni Casa editrice meriterebbe un libro così perché il vero lavoro editoriale sfugge alle ribalte e alle vetrine letterarie. Per sua stessa definizione non deve apparire, serve piuttosto ai libri e agli autori a farli arrivare al lettore. «Esserci sempre apparire mai», recita non a caso il famoso motto di Roberto Cerati. Braccio destro dell'Editore e sinistro dei suoi amici Librai, il sorridente frate laico che diventerà Presidente della Casa editrice, si faceva spesso garante di «quegli esseri ansiosi e insicuri che sono gli autori» e come molti della sua generazione credeva che «i buoni libri possano rendere

un po' migliori gli uomini» (pp. 270-272). Ecco cosa accomuna le tantissime figure raccontate: il loro credere ai libri come veicoli di conoscenza. Credere alla Letteratura non solo in quanto espressione di un sistema di valori, ma in quanto mezzo per tentare di cambiare, o almeno provarci, la coscienza critica delle persone.
Vale per molti di loro, ma in particolare per il triunvirato che apre il capitolo sui «Capotribù»: Giulio Bollati, Paolo Boringhieri e Luciano Foà. Tre Editori che da soli hanno contrassegnato con il loro lavoro la storia editoriale italiana. Boringhieri, «silenzioso gentiluomo svizzero che ha portato la grande scienza in Italia» era l'esatto dell'editore «mattatore-domatore-protagonista» e aveva, come hanno i migliori, l'ambizione di passare inosservato, ricorda Ferrero che aveva diviso una stanza con lui: «detestava i turgori dell'Io impennacchiato, avrebbe detto Gadda» (pp. 56-59). La lettura del libro è anche un'occasione per scoprire qualche 'altarino', sulle monumentali traduzioni di Freud, «la direzione di Cesare Musatti non ha ricadute operative […] di tedesco ne sapeva poco e tendeva a defilarsi», mentre emerge l'opera instancabile di Renata Colorni, curatrice delle *Opere,* che più tardi lascerà la Casa editrice per seguire l'amico Foà. Figlio di Augusto, primo Agente italiano, Foà è stato l'Editore di Adelphi che fonda a Milano nel 1962 grazie all'appoggio economico della famiglia Olivetti e agli illuminati consigli di Roberto Bazlen, vero nume tutelare ben oltre la sua scomparsa. Pietra angolare diventa l'edizione delle *Opere* di Nietzsche che «tante discussioni aveva suscitato in Einaudi» e di cui è garante la cura di Colli e Montinari (pp. 60-65). Infine, uno dei primi casi dei fulminei innamoramenti di Giulio Einaudi: Giulio Bollati, elegante e sapiente maestro di stile che riusciva più di altri a vedere il libro nel suo insieme e conosceva l'importanza di dedicare tempo a ogni dettaglio, dalla copertina agli apparati: «Scala rapidamente i gradi, reattore capo, poi direttore generale […] il forte senso della dimensione storica lo spinge ad andare avanti, a prefigurare le svolte» (pp. 49-55).
Ci sono libri in cui è facile entrare e da cui è difficilissimo uscire, perché si vorrebbe poterne leggere ancora e ancora, e davvero ogni persona raccontata dall'autore con piglio da romanziere merita un suo personale racconto. Figure leggendarie che hanno segnato un'epoca, come Erich Linder, il Principe degli Agenti, sopportato a fatica dagli Editori, ma amato dagli Scrittori per la sua grande sensibilità e capacità di vigilare su ogni dettaglio. Linder ha aiutato l'editoria italiana a passare da un artigianato un po' arruffone a una fase industriale quantomeno più efficiente: «detestava il pressapochismo italico fatto di furbizia», aveva un'anima mitteleuropea e credeva che l'autore fosse una creatura dell'editore (pp. 66-72).
Era un'altra società letteraria, dove c'era meno frenesia, tempi più distesi, e una maggiore capacità di dar valore ai rapporti umani. Profili di protagonisti peraltro tutti differenti tra loro, dal minuscolo, ma grandissimo, Vanni Scheiwiller, alla Signora dell'editoria, Elvira Sellerio, che considerava il suo un lavoro di servizio e non di protagonismo: «un editore deve restare quanto più silenzioso, nascosto, taciturno. Il nostro è un mestiere di umiltà ma pochi lo intendono così» (pp.75-81). Lei ed Enzo Sellerio possedevano il senso compiuto della pagina, la capacità di armonizzare graficamente il rapporto tra vuoti e pieni che compongono un libro e hanno saputo diventare grandi senza rinunciare alla felicità di fare il libro. Incontriamo poi due giganti opposti e complementari: Inge Feltrinelli, vero Ministro europeo della cultura - ricca di un suo innato e colorato ottimismo e il desiderio di una continua contaminazione tra generi diversi - e Livio Garzanti, che considerava la propria casa editrice come una stanza dei giochi, in competizione con i suoi stessi autori, ma capace di blandire Gadda fino a farlo capitolare consegnandogli *Il pasticciaccio*. Una redazione, la sua, come non ne esistono più e dove sono passati in tanti, da Giovanni Raboni a Lucio Felici, da Teresa Cremisi a Luisa Finocchi, da Piero Gelli a Gianandrea Piccioli.
È un libro di indiscusso valore, *Album di Famiglia*, non ultimo per la testimonianza diretta del lavoro editoriale di Scrittori che hanno contrassegnato la storia letteraria del secolo scorso. Italo Calvino: «contento di aver speso la maggior parte della sua vita per *i libri degli altri*» - che diventerà il titolo di un suo imperdibile testo - era un vero «talento maieutico che sa trovare le

parole giuste per diventare propositivo», parlava poco e lavorava molto e non amava apparire, non era un presenzialista, credeva piuttosto che la vera educazione si fa con i comportamenti, «persino con i silenzi» (pp. 13-24). E Cesare Pavese, che detestava «l'esibizionismo dell'esserci» e a cui stava a cuore ogni minimo ingranaggio della macchina editoriale, con la sua amata «Collana Viola» di studi etnologici e i suoi giudizi implacabili: «perché l'Editore si fa in primo luogo con i no». Suo un motto che sembra quasi passare in eredità a Luciano Foà che si siederà alla sua scrivania in Einaudi dopo la sua drammatica scomparsa: «Il lavoro va eseguito bene, a regola d'arte, solo lì si trova la vera grandezza» (pp. 100-104). Insieme a loro, Primo Levi, artigiano sapiente, cui Ferrero dedica il ritratto indimenticabile di uno scrittore coltissimo che «pensava con le mani», l'esatto contrario di chi vive la scrittura come autoanalisi e terapia (pp. 25-35).
Un piccolo capolavoro il capitolo dedicato a Eugenio Montale, uno dei momenti in cui lo scrittore Ferrero si rivela maggiormente. La *distance* evocata all'inizio regala nelle pagine a lui dedicate momenti di vero piacere. Sublime la descrizione di una modalità tipicamente editoriale: tutti sempre con «l'aria di chi parla d'altro, o di chi si trova lì per caso, perché ogni smaccato ammicco promozionale era considerato una volgarità, una caduta di stile». Montale è anche «la persona con cui si rideva di più, principalmente delle pochezze umane, della vanità dei letterati», un poeta godereccio e umanissimo, felice di ritrovarsi di nuovo a Torino, città da dove aveva preso le mosse sotto il segno di Piero Gobetti (pp. 105-111).
Persone e personaggi felicemente immortalati nella loro quotidianità. Persino chi, come Roberto Calasso, «sembrava che indossasse una maschera», scrittore di libri «densi e complessi» e appassionato dei libri unici che - sulle tracce di Bazlen - andrà poi pubblicando per tutta la vita (pp. 91-96). Ritratti mai scevri di una sottile, affettuosa ironia, la stessa che si riserva a dei familiari e che ci si permette con gli amici più cari. È il caso dei cammei riservati a scrittori amatissimi e prematuramente scomparsi: l'acuto Daniele Del Giudice, colui che «usa strumenti freddi per una calda curiosità conoscitiva» (p. 233), Beppe Fenoglio «per sempre giovane» (p. 223) e Sergio Atzeni «cacciatore di storie» e di «ampi spiragli» (p. 228).
Indimenticabili le pagine riservate a tre donne autrici. Natalia Ginzburg, nata Levi, che aveva sposato il fondatore dell'Einaudi, Leone, «una voce coraggiosa» che già al tempo profetizzava che «avrebbe vinto il modello Carosello, il consumismo ebete» (p. 164). Elsa Morante ricordata insieme alla sua Editor Elena De Angelis che era una «specialista nella gestione di autori complicati» (p. 168). E Lalla Romano, l'unica cui è destinata una lettera, era «nata moderna» e sosteneva che «si può parlare solo di ciò che si conosce bene» (p. 177).
Ognuno meriterebbe almeno una citazione, ricchi come sono di particolari densi di significato. Da Bobbio che insegnava che «non contano le bibliografie, ma l'amore che hai dato e ricevuto, la cura che hai avuto per gli altri» (p. 115), a Mila, amante della vita e della montagna, quasi le due cose combaciassero in qualche modo, fino a Mario Rigoni Stern, che così bene sapeva raccontarla, la vita. Ritroviamo il sapiente e sottile Cesare Cases e il Revelli «cacciatore di memorie» (p. 132), fino a Giuseppe Pontiggia, scrittore e editor, che raccontava di quando aveva chiesto udienza a Vittorini direttore dei «Gettoni» e lui gli aveva spiegato la (*sempre valida*) procedura: «mi mandi il testo, mi telefoni dopo un po', io le dirò che non l'ho ancora letto, mi ritelefoni, io mi irriterò, poi alla fine lo leggerò e ci incontreremo» (p. 153).
Non pochi i finissimi scrittori come Consolo, Celati e Orengo che hanno lungamente lavorato sui libri degli altri. Con loro Goffredo Parise che «voleva raccontare con parole semplici cose che semplici non sono» (p. 241) e il troppo spesso dimenticato Paolo Fossati, cui dobbiamo tutti molto, basti pensare e alle Collane di «Storia dell'arte italiana» ed «Einaudi Letteratura» che seguiva personalmente.
Tre, anzi quattro, maghi davvero: Rodari che auspicava a una *Fantastica* (come abbiamo una *Logica*), lo spiritello aereo di Munari, e gli immaginifici Fruttero e Lucentini, la geniale coppia di autentici talenti cui andrebbe dedicato almeno un docu-film. Leonardo Sciascia ricordato come

fotografo oltre che come ineguagliabile scrittore (e editore): «Del ritratto fotografico (gli) interessava non la verosimiglianza, ma la capacità di restituire il senso di una vita» (p. 253). Una frase che meritava forse la cover back del libro di Ferrero tanto appare valida anche per lui. E ancora: Umberto Eco «esploratore di labirinti» (p. 302) e un Pasolini fine letterato, cui la letteratura non bastava e che fugge dalla Fiera di Francoforte al grido di «è un Lager, è un Lager!» (p. 292). Svetta sugli altri un indimenticabile e indimenticato Cesare Garboli, con cui l'autore sembra proiettarsi più che in altri regalandoci pagine bellissime: «Più della letteratura gli interessavano le persone, tutto quello che la letteratura nasconde e rivela» (p. 295).
Rimane da chiedersi quale sia il comune denominatore di profili tutti diversi tra loro: paradossalmente, trattandosi di personaggi pubblici, forse la loro semplicità in quanto persone. L'operosità, la sensibilità e la medesima capacità di riuscire a nominare le cose con le parole e farne Letteratura. Non so se questo è *un romanzo della scrittura*, a me pare più *un romanzo di chi crede nella scrittura*. Un racconto di uomini e donne che credevano che il *come* si racconta sia e resti infinitamente più importante di quel che si racconta. *Album di famiglia* è in tal senso un libro profondamente einaudiano che racconta in modo misurato e pacato, eppure vivissimo, lasciando sempre a chi legge ampi spazi bianchi da riempire con le proprie personali emozioni. Un libro che non possiede nessuna delle terribili colpe che Giulio Einaudi considerava intollerabili: non è mai «noioso», non ha nulla del «burocrate» e non è un libro «erudito». Un libro che non delude, piuttosto appassiona e diverte, come ci piace pensare abbia divertito e appassionato Ernesto Ferrero nello scriverlo.

**Michela Rossi Sebastiano**

Gabriele Fichera
*Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*
Fiesole
Cadmo
2022
ISBN 978-88-7923-490-0

Il libro di Gabriele Fichera è pubblicato da Cadmo nella collana «Bilenchiana», inaugurata nel 1995 con l'obiettivo d'indagare l'opera e l'attività intellettuale di Romano Bilenchi. Il lavoro è diviso in quattro sezioni. La prima è dedicata alla presentazione del percorso letterario di Bilenchi, dal racconto *Maria* (1925) alla pubblicazione postuma di *Due ucraini e altri amici* (1990). La seconda si concentra sulla ricezione e sulla fortuna dell'opera dell'autore, presentando le tappe e i contributi più rilevanti nel contesto della critica bilenchiana. La terza contiene la bibliografia delle opere citate e la bibliografia generale, articolata in *Scritti di Romano Bilenchi* (accuratamente divisi per forma editoriale: quindi volumi, prefazioni, contributi su rivista e volume, lettere, traduzioni e interviste) e *Scritti su Romano Bilenchi*, distinti in monografie e studi. L'ultima sezione coincide con l'*Antologia della critica*, che ripropone trentanove contributi dedicati all'opera di Bilenchi, firmati da molti degli esponenti più rilevanti della critica letteraria italiana (da Pancrazi a Baldacci, passando da Corti, Pampaloni e Luperini, per citarne alcuni).
Lo studio muove da una domanda – apparentemente ingenua, ma in realtà centrale sul senso della letteratura: «che bisogno "pratico"» (p. 13) soddisfa la narrativa di Romano Bilenchi? Secondo Fichera l'opera bilenchiana offre un esempio d'interrogazione etica che coinvolge i modi e le condizioni della crescita, personale e relazionale. La narrativa di Bilenchi è quindi affrontata alla luce del confronto-scontro con la società, che non smette di essere «gravemente immatura, adolescenziale e crudele» (p. 14). Il *fil rouge* del discorso coincide con la tendenza bilenchiana a interrogare l'ingiustizia della realtà da una prospettiva «estrema», che riguarda gli estremi (la ripetizione è voluta) sociali della miseria e della violenza, quelli climatico-metaforici della siccità e del gelo, e considera l'adolescenza e la vecchiaia – stavolta gli estremi sono anagrafici – come «le uniche età in cui davvero si può percepire l'essenza della natura umana» (p. 18).
La prima sezione del libro, *Profilo*, ricostruisce il percorso letterario e umano di Bilenchi attraverso la presentazione della sua produzione (ogni paragrafo è infatti dedicato a un'opera o a una fase dell'attività intellettuale dell'autore). Il primo affondo ricostruisce l'ambiente e la postura politica del giovane Bilenchi, all'altezza de *La vita di Pisto* (1931) e di *Cronaca dell'Italia meschina* (1933). Come nota Fichera, si tratta di scritti "strapaesani" che inscrivono l'autore, sostenitore e promotore di una rivoluzione sociale integrale, nel cosiddetto fascismo di sinistra.
Com'è evidente fin dal primo paragrafo, Fichera intervalla la linearità cronologica della presentazione con nessi e riflessioni che intendono l'opera bilenchiana nell'ottica della sua evoluzione complessiva. A proposito della *Cronaca*, per esempio, si nota come l'esperienza della guerra giochi un ruolo centrale nella riconfigurazione del credo etico-politico dell'autore, al punto che l'epigrafe scritta nel '33 (in cui Bilenchi si professa contro le «rivoluzioni che non danno morti e che non seppelliscono totalmente il passato», p. 24) finisce per stridere con il motivo centrale del *Bottone di Stalingrado* (1972), in cui il protagonista si chiede «perché ci debbano essere per forza dei morti» (*ibidem*).
Segue il paragrafo dedicato a *Il capofabbrica*, composto tra il '30 e il '32 e pubblicato nel '35. Nel testo, Fichera rileva «le prime significative occorrenze di una parola che sarà centrale in Bilenchi: "disgrazia"» (p. 28), insieme con l'immissione nel tessuto del racconto di «elementi perturbanti che

indicano il senso di estraneità» di alcuni personaggi (p. 27). Se la vicenda del protagonista del *Capofabbrica* costituisce un caso di una crescita avviata, lo stallo adolescenziale diventa centrale a partire da *Anna e Bruno e altri racconti* (1938). Viene quindi sottolineato come nel *Conservatorio di Santa Teresa* (1940) lo stato di incomprensione e sofferenza del protagonista adolescente implichi la disarticolazione esistenziale dell'esperienza e, contemporaneamente, la disarticolazione compositiva che si realizza attraverso la giustapposizione di episodi che faticano a creare un'unità narrativa di tipo progressivo. In questa direzione, l'aspetto formale e contenutistico del romanzo è riportato alle prerogative storiche del periodo in cui l'autore scrive, per cui «il tipico adolescente bilenchiano oppresso dagli adulti è anche figura di un'intera generazione che si è affidata ingenuamente al fascismo […] illudendosi delle sue potenzialità rivoluzionarie» (p. 43).
In merito a *La siccità* e *La miseria* (1940), lo studioso evidenzia il perfezionamento dell'incipit bilenchiano, dal «valore prolettico» (p. 44), che contiene cioè lo svolgimento e l'esito – ossia il senso – dell'intero racconto. I due racconti approfondiscono inoltre il tema dell'impenetrabilità conoscitiva del male, aspetto in base al quale Fichera istituisce connessioni tematiche e testuali tra la narrativa di Bilenchi e quella di Kafka.
Nel paragrafo successivo, *Intermezzo*, le considerazioni su *La siccità* e *La miseria* sono riprese per approfondire il nesso tra la trattazione del male in Bilenchi e la sua declinazione manzoniana in *Storia della colonna infame*. Il modello di Manzoni si accorda quindi, nella narrativa bilenchiana, all'influenza di Kafka. Quest'aspetto riguarda, in particolare, la rappresentazione della «preda braccata e perseguitata da una massa di figure ostili», nonché la centralità attribuita al «processo di manipolazione con cui il potere cerca di trasformare l'innocente in colpevole» (p. 55). Il «tradimento perpetuato dalla vita» (p. 61) è poi associato alla tendenza, rintracciabile in Bilenchi, a interrompere il racconto, sia nella forma del non finito (lo studioso porta l'esempio di un romanzo poi abbandonato, *Benedetto*, del '30), sia nella forma della fine non conclusiva (è il caso di tutti i romanzi "conclusi" di Bilenchi). Fichera illustra inoltre i casi in cui Bilenchi tematizza l'interruzione nel racconto, per lo più in riferimento alla rappresentazione di spettacoli teatrali e proiezioni cinematografiche (come gli spettacoli bruscamente interrotti di *Mio cugino Andrea* e del *Processo di Mary Dugan*).
In anni di sospensione compositiva (in riferimento alla produzione narrativa), nel '46 Bilenchi pubblica a puntate su «Pomeriggio» la sua unica traduzione, *Gioventù senza Dio* di Horváth (1938), romanzo che, sostiene Fichera, ha influenzato la composizione del racconto *Il gelo* (1982). Negli stessi anni – in particolare dal dopoguerra all'uscita dal PCI, avvenuta nel '57 – l'autore si dedica al giornalismo militante. L'impegno di Bilenchi passa attraverso la testimonianza dell'esperienza resistenziale e il «suo senso di battaglia culturale si riassume nella concezione della lotta per il progresso come tentativo di abolire lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo» (p. 64). In quest'ottica, la particolarità del comunismo di Bilenchi, sottolinea Fichera, coincide con la fedeltà al proprio ideale politico anche a costo di distanziarsi dalle direttive di partito.
L'impegno militante passa anche attraverso l'attività editoriale (dal '58 al '64). Nel volume viene ripercorsa la parabola della «Collana Narratori», edita da Lerici, che Bilenchi dirige con Mario Luzi. In dialogo con i «Gettoni» di Einaudi, la collana predilige l'«intersezione fra cronaca e narrazione» e ha il merito, nota Fichera, di dare battesimo al «primo romanziere d'avanguardia nella letteratura italiana del Novecento», ossia Antonio Pizzuto con *Signorina Rosina*.
Bilenchi torna a pubblicare narrativa nel '58, con due raccolte: *Racconti* e *Una città*. A questo proposito, il discorso pone l'accento sull'intervento correttorio dell'autore, orientato a creare un tessuto linguistico medio. Fichera rinviene in quest'aspetto una connessione ulteriore col modello manzoniano, e nota inoltre che la «nevrastenia stilistica» di Bilenchi (così definita da Corti) può essere interpretata come «una sorta di corrispettivo formale» di quella «continua riflessione su di sé e sulla propria controversa storia politica e ideologica» (p. 71).

In questa direzione viene presentata la produzione autobiografica di Bilenchi, che a partire dalla pubblicazione di *Amici* nel '76 coniuga la «reinvenzione della memoria e l'intenzione narrativa» (p. 77). Il «secondo tempo» dell'autore è quindi segnato da una «altissima temperatura politica, tutta tesa verso la composizione della realtà e l'individuazione di uno sbocco possibile, che renda possibile la vita di tutti» (p. 78). A proposito dei *Silenzi di Rosai*, contenuto in *Amici,* composto da Bilenchi del '71 e dedicato all'amico Ottone Rosai, Fichera sottolinea la continuità con i temi della prima narrativa bilenchiana (per esempio, la ricorrenza delle immagini del fiume, dell'acqua e della gora). Viene inoltre ampliata la suggestione di una somiglianza tra la scrittura di Bilenchi e quella di Pavese nell'ottica della rielaborazione memoriale, in virtù della quale – Fichera cita Pavese – «l'ammirazione […] nasce sempre nel solco di una precedente trasfigurazione di questa realtà» (p. 81). Lo studioso nota infine come, nello spazio dell'autobiografia, Bilenchi sciolga «un grumo simbolico rimasto sostanzialmente inevaso nelle opere narrative» (p. 83), coincidente con la rappresentazione netta e risolta del padre.
Il ritorno alla scrittura d'invenzione coincide invece con la pubblicazione del *Bottone di Stalingrado* (1972), romanzo che racconta il periodo che va dal ventennio al dopoguerra, passando dalla Resistenza. Proseguendo il lavoro di ricostruzione storico-esistenziale avviato con la scrittura autobiografica e, in particolare, con *Amici* (nella prima edizione del '71 e in quella ampliata del '88), Bilenchi integra il dato politico al racconto. A questo proposito, Fichera evidenzia che, da un lato, «la caratterizzazione netta del carattere di classe del dominio nazifascista costituisce il grande elemento "inattuale" di questo romanzo» (p. 88), e, dall'altro lato, il dispiegamento storico si traduce nel superamento della «linea d'ombra dell'adolescenza» (p. 90). Significa cioè, spiega Fichera citando Guglielmi, che la direzionalità storica dà luogo a un racconto lineare che risolve la «struttura circolare e iterativa» del *Conservatorio*.
Con la pubblicazione de *Il gelo*, Bilenchi torna «alla figura dell'adolescente cui non è permesso di crescere» (p. 93). Fichera nota in che modo il racconto – che due anni dopo entra a far parte del trittico degli *Anni impossibili* con *La siccità* e *La miseria* – riprende e insieme sancisce due elementi distintivi della scrittura bilenchiana, coincidenti con la valenza assoluta («nel senso di icasticità perfettamente conclusa in sé stessa», p. 92) degli incipit prolettici e con l'impiego dell'interruzione, che assurge a «una delle forme del contenuto principali dell'opera di Bilenchi» (p. 99).
Nella seconda sezione, *Ricezione e storia della critica*, Fichera ripercorre le fasi principali degli studi bilenchiani, dalla prima ricezione, contemporanea all'esordio dell'autore, ai lavori più recenti. Attraverso la presentazione puntuale dei contributi più significativi si delinea una rassegna esaustiva, utile a ricostruire l'andamento complessivo della critica e della fortuna bilenchiane, e insieme a isolarne alcuni snodi fondamentali (l'interesse linguistico-filologico inaugurato dal lavoro di Corti negli anni Sessanta, per fare un esempio).
Nel complesso, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018* si affianca alle *Opere complete* di Bilenchi, pubblicate da Rizzoli nel 1997 e riedite nel 2009. Oltre a essere la monografia bilenchiana più aggiornata, costituisce un lavoro completo ed efficacemente organizzato.
L'antologia della critica – che ristampa anche testi non facilmente reperibili – è un punto di partenza ideale per impostare un discorso critico sull'opera di Bilenchi (discorso che può essere agevolmente ampliato consultando la sezione dedicata alla ricezione e, ancora, la bibliografia). La prima sezione, *Profilo*, fornisce inoltre un quadro sintetico dell'intera opera bilenchiana e si rivela un valido strumento di consultazione. Si aggiunga che Fichera ha il merito di evidenziare le continuità tematiche e formali della narrativa di Bilenchi connettendole all'evoluzione biografica dell'autore, all'insegna di una prospettiva che rispetta la distinzione tra i due piani, non manca di formulare proposte interpretative originali, e tiene coerentemente conto dei risultati offerti dagli studi critici esistenti.

**Raniero Regni**

Goffredo Fofi
*Per Pasolini*
Milano
La nave di Teseo
2022
ISBN 8834611225

Una delle caratteristiche di Goffredo Fofi, critico letterario e cinematografico, animatore e direttore di riviste importanti, è che non solo parla di ciò che conosce bene, ma parla di chi ha conosciuto personalmente, avendo lui frequentato e cercato di incontrare il meglio della cultura italiana e straniera della seconda metà del ’900. Fofi ha davvero avuto a che fare non con i personaggi celebri, ma con tutte quelle persone che valeva sul serio la pena di conoscere. E questo è anche il caso del suo rapporto con Pier Paolo Pasolini, iniziato nel 1956 e con il quale ha avuto numerose occasioni di incontro e scontro fino a che il poeta è rimasto in vita. Ed anche dopo la morte, Fofi è tornato più volte a dialogare con lui fino ad oggi. La conoscenza personale fa sì che il lato umano emerga sempre in quello che lui scrive. Dettagli, particolari unici, che completano il giudizio intellettuale senza offuscarne la lucidità ma aprendo ulteriori vie di accesso al pensiero.
*Per Pasolini* raccoglie tutti gli scritti, dispersi e spesso introvabili, che Fofi gli ha dedicato nel corso degli anni. Scritti legati volta a volta al cinema o alla poesia o alla critica oppure legati al ruolo dell’intellettuale, fino alle prese di posizione più famose dell’ultimo Pasolini «corsaro» e «luterano», «testi imprescindibili per la comprensione del nostro presente» (p. 52).
Questo libro testimonia quanto il pensiero e l’opera pasoliniane fossero insostituibili e abbiano costretto Fofi a tornare a ragionarci sopra, nonostante alcune riserve, e a dargli ragione. In un rapporto di amore e odio, di ammirazione e di rifiuto. Provando alla fine nostalgia anche del bisogno di litigare ancora con lui.
Un’altra caratteristica di Fofi, che tutti conoscono come un critico severo, duro, molto selettivo e libero, è l’onestà intellettuale, per cui in questo libro, che presenta anche scritti recenti e inediti e che è nato anche dal desiderio di una regolazione di conti postuma con Pasolini, egli dà voce a distanza di tanti anni anche al senso di colpa per certi giudizi troppo severi, in ultima istanza, sbagliati. Quasi un voler chiedere scusa non solo a Pasolini, ma anche a coloro che, «cari agli dei», come suona il titolo un altro suo volume recente (*Cari agli dei*, Edizioni E/O, 2022), sono morti giovani e lui gli è sopravvissuto. Questo per dire anche che si tratta di un libro che non ha niente a che fare con l’orgia di scritti e di celebrazioni pasoliniane che si sono avute nel centenario della nascita.
Chi è stato Pasolini? Un uomo dalla forsennata vitalità espressiva, «un grafomane», «un vulcano perennemente attivo, reattivo» (pp. 32-33), che ha scelto la poesia, la letteratura, il cinema, la scrittura per esprimere tutta la sua creatività. Aveva troppe cose da dire per poterle tacere sul presente del mondo e soprattutto sull’Italia. Un uomo che assieme al meglio della sua generazione, i ragazzi del ’22 come Meneghello, Bianciardi e Fenoglio (AA.VV., *I Ragazzi del ’22*, “*Memorie per Domani*”, novembre 2022), aveva nutrito le speranze e vissuto le delusioni della ricostruzione, aveva capito che la fine di un certo mondo, quello contadino, sottoproletario e poi del Terzo Mondo, era la prova generale della fine del mondo, di una crisi culturale ed ecologica che ora ci minaccia e travolge tutti. Un personaggio imprescindibile della nostra cultura, che però «nevroticamente […] cercava il plauso di quella borghesia che detestava e che lo detestava» (p. 114).

Fofi è soprattutto un critico cinematografico e quindi molte pagine sono dedicate al cinema pasoliniano. «Quando uscì *Il Vangelo secondo Matteo*» – scrive Fofi, allora uno dei tre redattori de "*I quaderni piacentini*" - «la mia reazione fu contraddittoria. Lo amai molto ma lo criticai anche ingiustamente sui "Quaderni" per il suo fondo terzomondista». Da qui una replica di Pasolini e una contro replica della redazione e poi un incontro, «fu una riconciliazione un po' freddina, ma la gentilezza di Pasolini ci colpì molto. Sapeva ascoltare e dialogare, sempre calmo e però sempre un po' distante» (p. 32). Anni dopo, dopo *Decameron*, *I Racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*, che Fofi aveva stroncato, amando soprattutto i primi film del regista come anche le prime opere letterarie, Pasolini gli chiede perché non lo stimasse, «e io spudoratamente gli risposi: 'perché sei diventato un mercante nel tempio?'; e lo vidi impallidire». «Mi vergogno – aggiunge Fofi – della mia durezza di un tempo, quando mi vedevo come una specie di vendicatore in nome del Sessantotto» (p. 49).

Un aspetto importante della lettura che Fofi fa di Pasolini è la sua pedagogia, o meglio anti-pedagogia, non ignorando che già Zanzotto e Piergiorgio Bellocchio l'avevano messa in evidenza (A. Zanzotto, *Pedagogia*, in AA.VV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, 1977, pp. 361-372; P. Bellocchio, *Disperatamente italiano*, *P.P.P. Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, 1999, pp. XI-XXXIX). Lui è stato «l'ultimo grande pedagogista italiano, non solo un vero sociologo, ma anche un vero pedagogista; oltre che un grande poeta e il grande e tragico testimone di una disfatta» (p. 53). Uno dei grandi pedagogisti, maestri in senso pieno e totale, insieme a Don Milani e Sciascia (ma anche Fortini). Innanzitutto perché hanno svolto letteralmente il lavoro di insegnanti per vivere e poi perché hanno ricoperto il ruolo di *maître a pensée,* avendo a cuore l'educazione dei propri contemporanei, soprattutto delle giovani generazioni. Fofi, che è stato molto amico di Elsa Morante, si è fatto raccontare da lei tante cose, ma «il racconto più bello era quello del Pasolini povero che insegnava in una lontana borgata e si muoveva in bicicletta, e quando andava a trovare Elsa in via dell'Oca, per paura che glie la rubassero se la portava in spalla per quattro rampe di scale» (p. 47).

Naturalmente insegnante ed educatore, Pasolini ha portato questa sua vocazione pedagogica fino all'estremo negli ultimi scritti. Infatti, «mentre il suo cinema (e forse la sua poesia) perdevano di vigore e di importanza e non sembravano cogliere i bisogni profondi dell'epoca, si assisteva paradossalmente a una incredibile libertà, salute e acutezza del Pasolini polemista […]». E più oltre Fofi approfondisce questa divaricazione tra l'indebolimento espressivo dei suoi film e il rafforzamento della sua analisi sociale, «le sue riflessioni sul Paese e la sua cultura toccavano un vertice di incandescente verità e una capacità inaudita di santa provocazione» (p. 154). Pasolini educatore, quindi, ed è questo aspetto che emoziona Fofi (che anche lui è stato educatore) mentre rilegge gli scritti polemici degli ultimi anni di vita del poeta. Educatore e pedagogista autentico, extra-accademico (come Montessori, Lombardo Radice, Capitini, ecc.), il che conferma come, «mentre la pedagogia italiana soffocata da un'accademia tecnicistica e 'sviluppista' di matrice PCI, gli ultimi grandi pedagogisti di una tradizione italica altissima […] siano stati degli outsider» (pp. 178-189). Non è un caso che il suo ultimo scritto incompiuto sia stato proprio il capolavoro del "trattatello pedagogico" dedicato a Gennariello.

A distanza di tanti anni, la cultura italiana non ha fatto ancora veramente i conti con lui, uno degli intellettuali più intelligenti e coraggiosi della seconda metà del Novecento. Pasolini è diventato oggetto di studio accademico, protagonista di tesi di laurea e viene trattato da 'classico', fin quasi a diventare un 'mito' (cfr. W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, 2022). Ma questo, secondo Fofi, è dovuto al fatto che il ceto intellettuale italiano non vuole e non sa capirne le vere ragioni e la vera eredità. «Questa eredità, infatti, sarebbe la negazione di tutte le finzioni gli opportunismi le manipolazioni di cui oggi quel mondo si fa forte» (p. 157).

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Giulia Perosa**

Carlo Emilio Gadda, Leone Piccioni
*«Col nuovo sole ti disturberò». Scritti, lettere, detti memorabili*
a cura di Silvia Zoppi Garampi
prefazione di Emanuele Trevi
Roma
Succedeoggi Libri
2022
ISBN 9788899467135

Come suggerisce lo stesso titolo, *«Col nuovo sole ti disturberò». Scritti, lettere, detti memorabili* si configura come un volume composito: in una prima sezione è raccolta la corrispondenza tra Carlo Emilio Gadda e Leone Piccioni tra il 1950 e il 1971 (a cui si aggiungono tre lettere dell'avvocato Pietro Frisoli – esecutore testamentario di Gadda – a Piccioni); nella seconda figurano una serie di interventi di Piccioni sull'opera gaddiana e due interviste allo stesso Gadda introdotte proprio dal critico. Le due sezioni sono precedute da una prefazione di Emanuele Trevi e da un saggio introduttivo, in cui la curatrice, Silvia Zoppi Garampi, ricostruisce i legami tra i due protagonisti del carteggio e la ricca trama di rimandi che unisce lo scambio epistolare ai contributi critici. Si tratta dunque di un volume "polifonico", che mette in dialogo le due voci dello scambio epistolare, l'interpretazione di Piccioni, l'opera di Gadda, nonché, sebbene a distanza temporale e di prospettive, anche le letture di Trevi e di Zoppi Garampi.
*«Col nuovo sole ti disturberò»* si aggiunge a un ormai nutrito gruppo di carteggi gaddiani e, come molti di questi, presenta nel titolo una citazione tratta da una lettera dello scrittore: il 29 dicembre 1960 Gadda si rivolge così a Piccioni, ricorrendo alla medesima espressione utilizzata anche in una lettera alla casa editrice Ricciardi, a testimonianza di una ricorsività formulare tipica, spesso caratterizzata – come prevedibile – da una notevole carica inventiva.
Il carteggio Gadda-Piccioni, ordinato secondo un criterio cronologico, consta di venti lettere di Gadda a Piccioni, nove lettere di quest'ultimo a Gadda, e tre lettere di Pietro Frisoli a Piccioni spedite in un arco temporale che va dal 10 maggio 1950 al 5 gennaio 1974 (quest'ultima lettera è di Frisoli; l'ultima lettera firmata da Piccioni è del 13 ottobre 1971). Come chiarisce la nota al testo, i materiali epistolari di Gadda a Piccioni, la lettera di Piccioni a Gadda del 22 agosto 1960 e le tre lettere di Frisoli sono custodite presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma; le lettere di Piccioni a Gadda sono invece conservate nell'Archivio Liberati di Villafranca di Verona.
Il dialogo epistolare muove da una lettera di Gadda del '50, in cui lo scrittore ringrazia Piccioni per un articolo apparso sul «Popolo» e sul «Mattino dell'Italia centrale», per una conversazione andata in onda per la trasmissione «L'Approdo» e per un saggio sulla rivista «Ulisse». Ma l'incontro tra i due nasce qualche anno prima da una sorta di "triangolazione": come racconta lo stesso Piccioni in *Identikit per Carlo Emilio*, è una passeggiata con Giuseppe De Robertis, maestro di Piccioni e tra i primi recensori di Gadda negli anni Trenta, a fornire l'occasione per un incontro tra i due protagonisti del carteggio a metà anni Quaranta. L'introduzione ripercorre le tappe di questa amicizia, che si configura come «una sensibile e cordiale solidarietà», mossa da «un atteggiamento morale», e da «una scelta etica che vede nella rara corrispondenza degli affetti un rimedio alle comuni tristezze» (p. 24). Il carteggio si chiude dopo la morte di Gadda con una lettera di Frisoli a Piccioni.
Ogni lettera è accompagnata da una descrizione delle caratteristiche fisiche del documento e da un commento teso a delucidare i punti poco chiari del testo e a fornire le informazioni necessarie alla miglior comprensione dello scambio. Le note di commento dialogano a distanza con gli scritti di

Piccioni editi nella seconda sezione, anch'essi provvisti di un utile apparato di note: come anticipato, il volume raccoglie anche ventidue contributi di Piccioni su Gadda (pubblicati tra il 1950 e il 1997) e *Identikit per Carlo Emilio*, «una *summa* stilizzata degli scritti di Piccioni» sull'Ingegnere (p. 258).
Nel corso di quasi un cinquantennio, la lettura critica di Piccioni prende in esame l'intero *corpus* gaddiano e riflette tanto sulle opere più celebri – dalla *Madonna dei filosofi* al *Giornale di guerra e di prigionia*, dai *Viaggi la morte* a *Eros e Priapo*, passando naturalmente per il *Pasticciaccio* e per *La cognizione del dolore* –, quanto su testi meno noti, come *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti* e *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*. Si tratta di contributi che testimoniano la «lunga fedeltà» di Piccioni a Gadda, un vero e proprio «investimento», per usare le parole di Trevi (p. 6), dove, come sottolinea Zoppi Garampi, spesso emerge l'impegno del critico ad «approfondire e sostenere uno scrittore in cui aveva creduto sin dal principio, per valutarne l'opera intera attraverso la conoscenza di tutta la produzione, come gli aveva insegnato De Robertis fin dai tempi dell'università» (p. 25). Ma i contributi, oltre a individuare il *quid* più intimo di alcune delle opere gaddiane, accompagnano anche una serie di tappe fondamentali della biografia e della consacrazione di Gadda (è infatti con l'uscita del *Pasticciaccio* e della *Cognizione* in volume che lo scrittore vede un improvviso riconoscimento presso il grande pubblico), nonché alcuni dei suoi legami più importanti: dall'attribuzione del Premio Viareggio (1953), del Premio degli Editori (1957) e del Premio Formentor (1963), al rapporto epistolare con "gli amici milanesi", con Lucia Rodocanachi, con i compagni di prigionia Ugo Betti e Bonaventura Tecchi, con la sorella Clara e con Gianfranco Contini.
Anche in questa sezione, alla voce critica di Piccioni si affianca la voce di Gadda, che, intervistato, rilascia alcune delle dichiarazioni più importanti per comprendere da dove nasca l'impulso alla scrittura, ma anche il suo *modus operandi*: in questo modo il volume fornisce ulteriori materiali per continuare a indagare quel complesso rapporto tra edito e inedito su cui la critica ancora riflette. Fondamentale, in questo senso, è l'inchiesta del 1950 per il programma RAI *Scrittori al microfono*, dove Gadda, probabilmente intervistato proprio da Piccioni, ripercorre la genesi del suo essere scrittore, gettando in qualche modo luce sulle ragioni della discorsività ibrida che caratterizza la sua opera, menzionando alcuni dei suoi modelli (Dante, Manzoni, Balzac) e alludendo per la prima e unica volta pubblicamente a quell'opera filosofica che sarà pubblicata solo nel 1974 col titolo *Meditazione milanese*.
Si tratta, insomma, di un volume importante, utile sia per ricostruire in maniera più dettagliata il legame che unisce Gadda e Piccioni, e il contesto entro cui si situano i contributi del critico, sia per meglio comprendere le dinamiche di un campo letterario che in quel ventennio è in continuo mutamento.

oblio 47 XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Margherita Martinengo**

Rosalba Galvagno
*L'oggetto perduto del desiderio. Archeologie di Vincenzo Consolo*
Lecce
Edizioni Milella
2022
ISBN 978-88-3329-098-0

A dieci anni dalla morte di Vincenzo Consolo, nel 2022 è uscito per Milella un nuovo volume di Rosalba Galvagno, intitolato *L'oggetto perduto del desiderio. Archeologie di Vincenzo Consolo*. Galvagno torna su uno degli autori che ha più frequentato nel corso della sua carriera con uno studio che ha un chiaro intento celebrativo e commemorativo. Lo si deduce fin dall'*Introduzione*, intitolata *Ricordo di Vincenzo Consolo*, che in parte riproduce un intervento tenuto dall'autrice a Catania nel 2013, proprio in occasione del primo anniversario della morte di Consolo, ma lo stesso proposito si avverte anche nella *Postfazione* (*Con Consolo per antiche pietre*) scritta da Sebastiano Burgaretta, che ricorda le numerose occasioni di incontro con Consolo in vari luoghi della Sicilia.
La Sicilia costituisce d'altronde un *fil rouge* del volume: «A livello epifenomenico la Sicilia (e con essa il Mediterraneo tutto), nella sua complessità di bellezza e orrore, di attrazione e di repulsione, di natura e cultura, di storia e di arte, di guerra e di pace, di mafia e di eroi, è sicuramente l'oggetto più emblematico della scrittura di Consolo» (p. 18). L'altra direttrice fondamentale del saggio si trova invece nel desiderio, la cui centralità è annunciata fin dal titolo. Tutta la produzione consoliana sembra scaturire proprio dall'ossimorica presenza di un «oggetto perduto del desiderio»; oggetto di cui si canta la perdita e che al contempo si cerca strenuamente di riconquistare. Si tratta di una dialettica che si mette in moto tanto nel caso di un «oggetto lirico-soggettivo» (p. 17) – è chiaramente il caso della Rosalia di *Retablo* – quanto di un oggetto storico-sociale (e non si può non pensare qui alle voci dei carcerati del *Sorriso*), e che riguarda intimamente lo stesso atto della scrittura, sempre in bilico tra la constatazione della grandezza imprendibile della realtà e la necessità etica di svelarne, pur con il mezzo intrinsecamente manchevole della parola, la verità più profonda. Non a caso, la «scrittura dell'impossibile» e la (morte della) verità, due questioni imprescindibili per comprendere la produzione di Consolo, sono al centro della prima parte del volume, *L'ordine della scrittura*, dove la riflessione teorica trova il principale corrispettivo testuale nel capolavoro dell'autore, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.
Ma la dialettica innescata dall'«oggetto perduto del desiderio», tra dolore acutissimo e strenuo tentativo di riconquista, è la stessa che permette di risolvere quella che, sempre nell'*Introduzione*, Galvagno riconosce come un'apparente aporia dell'opera consoliana, ovvero la compresenza di una forte vocazione ideologica e di denuncia da un lato, e di una tensione espressiva e sperimentale dall'altro. È una compresenza ribadita anche nell'intervento inedito di Consolo che arricchisce il volume come *Appendice*: si tratta del testo di una conferenza tenuta all'Accademia di Belle Arti di Perugia il 23 maggio 2003, affidato dalla vedova Caterina Pilengo a Galvagno. In questo senso, la «lingua verticale» consoliana va proprio intesa come la soluzione elaborata dall'autore per far riemergere una memoria altrimenti dimenticata, per avvicinarsi il più possibile – pur nella consapevolezza di non poterlo afferrare – a un nucleo di verità che non può essere reso con la lingua dell'uso quotidiano. Il risultato è una lingua che, più che sull'elemento comunicativo, punta sulla dimensione ritmica, espressiva e sullo scavo, quasi archeologico, nel passato linguistico della Sicilia (cfr. pp. 256-257).

Del primo aspetto si ha una prova esemplare nell'incipit di *Retablo*, che Galvagno analizza all'inizio della quarta parte, *Metamorfosi dell'oggetto del desiderio*. Nel *close reading* di quello che l'autrice chiama «inno a Rosalia», viene messo in evidenza l'intreccio di elementi semantici, sintattici e fonici che, messi a sistema, esprimono «lo slancio di un desiderio verso un oggetto femminile forse del tutto inedito nella tradizione letteraria italiana ed europea» (p. 154).
La strettissima e ambivalente relazione con la Sicilia è invece approfondita nella seconda (*La Sicilia. Il Mediterraneo*), nella terza (*La passione archeologica e Il romanzo di Selinunte*) e, anche se più tangenzialmente, nella quinta parte (*La Pastorale siciliana. Il sogno della luna*).
In particolare, nella seconda sezione Galvagno insiste sulla rappresentazione dell'isola come «mondo di meraviglie e di contrasto» e sull'originalità dello sguardo di Consolo che, invece di rivolgersi verso l'Europa del nord, come tante generazioni di italiani, riscopre invece la Sicilia; questa riscoperta non ha un intento meramente regionalistico, siculo-centrico, bensì porta a collocare l'isola nella cornice più ampia nel Mediterraneo. Della terza parte è particolarmente interessante la ricostruzione e il confronto che Galvagno fa di una serie di brani di vario genere (poetico, giornalistico, narrativo) che Consolo dedica a una visita a Selinunte (poi messa a confronto con la visita di Freud all'Acropoli di Atene, e in questo approfondimento l'autrice coniuga lo studio dell'opera di Consolo con un altro suo filone di ricerca: il legame tra discorso letterario e discorso psicanalitico).
Il saggio segue dunque un'impostazione sostanzialmente tematica: si tratta di un approccio originale e per alcuni aspetti sorprendente dal momento che Consolo è un autore noto e studiato soprattutto per la sua elaborazione linguistica e stilistica; ma è in realtà un'impostazione critica del tutto legittima e necessaria se si considerano a pieno la ricchezza contenutistica dei suoi testi e la ricorrenza di alcuni motivi fondamentali. L'approccio tematico non induca a sospettare che non si dia adeguato (ampio) spazio ai testi: e infatti numerose sono le citazioni inserite e analizzate nei vari capitoli, che vengono estratte trasversalmente dalla produzione di Consolo e che sono di volta in volta selezionate sulla base della loro significatività rispetto all'argomento affrontato (per esempio, nella quarta parte sulle declinazioni metamorfiche del desiderio, oltre a *Retablo*, si fa riferimento anche a *Nottetempo, casa per casa*, mentre il romanzo del 1987 è ripreso più volte, da prospettive diverse, nel corso del volume).
Significativo è che i testi che vengono citati e commentati non sono ripresi solo dalla produzione narrativa di Consolo, ma anche da quella saggistica e pubblicistica, vastissima e solo parzialmente studiata: una scelta che tiene conto della porosità dei confini tra scrittura strettamente letteraria e scrittura più esplicitamente militante.
Le cinque parti di cui si compone il libro di Galvagno costituiscono l'esito della raccolta di quindici saggi già pubblicati (a eccezione di uno) in volumi collettanei o in Atti di convegno, ampliati e rimaneggiati per l'occasione. *L'oggetto perduto del desiderio* funziona così come una sintesi del lavoro della studiosa sull'opera di Consolo (ma si potrebbe anche dire degli studi consoliani, vista la ricca e aggiornata bibliografia cui si appoggia l'autrice), e insieme come un itinerario che attraversa l'intera produzione dell'autore.

**Caterina Miracle Bragantini**

Paolo Gervasi
*Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie nell'Italia fascista*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 9788843095759

*Brutti, furiosi e bestiali* sono i ritratti della galleria caricaturale allestita da Paolo Gervasi nel volume recentemente uscito per Carocci. Occorre partire dal titolo, calzante intuizione editoriale che rielabora quello della grottesca pellicola di Ettore Scola, per apprezzare sin dalla soglia paratestuale lo spirito di questo lavoro, frutto del progetto *Misshaping by Words. Literary Caricature: Texts, Images, Mental Models*, condotto dall'autore presso la Queen Mary University of London in collaborazione con il Centre for the History of Emotions e finanziato da una prestigiosa Marie Skłodowska-Curie Fellowship.
Oggetto dello studio di Gervasi, formatosi alla Scuola Normale di Pisa e all'Università di Pisa e attualmente copywriter e content designer, sono le caricature letterarie realizzate durante il «regime emotivo» (W.M. Reddy, *The Navigation of Feeling*, Cambridge University Press, 2001) fascista. La storia e la scienza delle emozioni, dunque, fanno da sfondo metodologico all'indagine; il denso capitolo introduttivo (*Metterci una faccia: storia della caricatura come storia delle emozioni*), a cavallo tra biologia e iconologia, psicologia e storia dell'arte, definisce la caricatura come «pratica fisiognomica» (p. 22) che innesca una conoscenza prerazionale e regressiva. Enfatizzando elementi divergenti e deformati rispetto alla normalità dei corpi, essa provoca infatti nel fruitore una risposta prima di tutto muscolare, basata sull'autopercezione, come attestano le evidenze scientifiche riportate dall'autore. Da strumenti espressivi necessari alla sopravvivenza, sulla scorta dell'evoluzionismo darwiniano, a generatrici di forme artistico-culturali, quali le *Pathosformeln* concepite da Warburg, le emozioni sono interpretabili allora come «performance verbomotorie che riattivano secondo modalità culturalmente definite esperienze antropologiche profonde» (p. 29). Perciò la caricatura, come specchio di condizioni emotive, consente di interrogarsi sugli assetti psicologici di una determinata epoca, riflettendo in sé e il proprio obiettivo polemico e il proprio produttore. Postulata l'equivalenza tra codice visivo e verbale di queste rappresentazioni, che Gervasi ritiene legittimata dall'intermedialità 'genetica' del loro «comune terreno di incubazione» (p. 22), ossia i trattati fisiognomici tra Sette e Ottocento; perché non leggere le numerose caricature letterarie che percorrono il Ventennio fascista come «rifugi emotivi» da cui cogliere il dissenso, le contraddizioni, le incertezze che si celano sotto la rigidità emotiva, fisiognomica e comportamentale imposte dal regime e dalla sua incessante e capillare propaganda?
A mostrare la validità della proposta critica sono i sei capitoli successivi, articolati secondo un impianto tematico che dinamizza ulteriormente il corpus (necessariamente parziale, ma puntuale e inclusivo) di questi ritratti alterati, costruito per aggregazione a partire da un nucleo originario di autori - Gadda, Palazzeschi e Longanesi -, secondo una «scienza del percorso accidentato» (p. 197): Delfini, Flaiano, Malaparte, Masino, Parise, e altri ancora, a formare un'interessante silloge novecentesca.
Il percorso parte dalla caduta del regime, da quando, come recita il titolo del primo capitolo (*Tempo di ridere. Il fascismo non finisce con uno schianto ma con una battuta*), il riso degli italiani esplode in tutta la sua ambiguità: come tentativo di oblio della tragedia dittatoriale e bellica, ma anche delle proprie implicazioni e/o complicità (è il caso, ad esempio, di Longanesi e del suo *In piedi e seduti*, o del celebre *pamphlet* gaddiano *Eros e Priapo*). Al fascismo, al suo essere una «condizione del

corpo» (p. 41) ancor prima che un'ideologia, la letteratura risponde proponendo uomini goffi, anomali, deformati, che deviano dalle ideali e irrealistiche pretese di corpi conformi, emblematizzate dal groviglio deindividuato della vignetta di Maccari in copertina.
Gervasi ne propone numerosi esempi nel secondo capitolo (*Una faccia una razza. Corpi conformi e dove (non) trovarli*), a partire dai *buffi* di Palazzeschi, che «*incarnano*, fisicamente, l'esistenza di un'umanità divergente» (p. 51) da quella norma che, ricorda l'autore, si farà sempre più rigida e dettagliata con l'avvento delle leggi razziali. All'imporsi di una «fisiognomica di Stato» (p. 52) lo studioso osserva il proporzionale rispondere di rappresentazioni che la smentiscono: così le facce «illeggibili» (p. 57) o impossibili da guardare dei reduci dell'olocausto che ritroviamo ne *La Storia* di Morante o in *Una lapide in via Mazzini*, una delle *Cinque storie ferraresi* di Bassani.
Se questi sono i volti deformi e deformati che esibiscono gli effetti drammatici del fascismo, i capitoli centrali vengono dedicati da Gervasi all'iconomania e all'iconoclastia della figura di Mussolini durante il Ventennio. Il terzo (*Crapa pelada. Il volto simbolico di Mussolini*) analizza, in particolare, il valore simbolico del volto del duce. Così, l'esempio di *Eros e Priapo* testimonia che «è sufficiente un lieve incremento stilistico, una sottile alterazione delle forme, per fare del ritratto ufficiale la caricatura» (p. 72). E in effetti, come viene dimostrato anche grazie a incursioni nel campo visivo (le vignette pubblicate su riviste come «L'Asino» o «Becco Giallo»), il corpo di Mussolini viene progressivamente dissezionato nelle sue componenti principali e simboliche, anche come strategia d'elusione della censura. Le ghette, gli abiti borghesi del dittatore sono impiegati come emblema dello stemperamento del rivoluzionarismo fascista; il suo ritratto a cavallo, topos epico-cavalleresco, ne espande il mito; infine, la voce, i discorsi, la bocca, la mandibola, ogni elemento diviene sineddoche della sua figura, nonché dei valori e dell'ideologia di cui vuole farsi latore pervasivo e consistente.
Tanto intensamente la caricatura ha sfruttato l'immagine di Mussolini, rispondendo alla sua onnipresenza su ogni canale mediale, quanto aggressivamente e furiosamente la stessa viene profanata e deturpata, caduto il regime. Le modalità di questa controffensiva caricaturale sono oggetto del quarto capitolo (*Mussolini non esiste. Iconoclastia e caricature fantasma*). Esse comprendono la violenza che viene simbolicamente inflitta al suo corpo tramite l'oltraggio dei busti, dei ritratti (così in *Horcynus Orca*, laddove Cata reimpiega il calco del volto del duce come pitale); ma anche le «caricature fantasma», «indirette, o cifrate, o perfino involontarie» (p. 102), che riaffiorano dai testi: è il caso di Leo (*Gli indifferenti*) o di Remo (*Le sorelle Materassi*), rappresentanti tipici del maschio fascista, bello, virile, forte.
Con questi due personaggi l'autore anticipa il tema del capitolo successivo (*Volontà d'impotenza. Per una storia erotica del fascismo*), quello che Gadda eresse a «sistema fondante del fascismo» (p. 118): la sua ipersessualizzazione. Sottolinea Gervasi che la dittatura «usa il corpo come strumento politico, e interpreta il consenso come una forma della seduzione» (p. 117); così *Eros e Priapo* è coerentemente interpretabile come «macrocaricatura» (p. 118), in cui è totale l'identificazione tra il Fallo e il fascismo. L'erotismo del regime, nei suoi caratteri violenti e grotteschi, penetra nelle pagine del *Prete bello* di Parise e in quelle dei romanzi di Brancati – il quale rappresenta un interessante caso di compromissione politica risolta letterariamente, ne *Il bell'Antonio*, attraverso la storia di un'impotenza, assurta a «elemento di resistenza politica» (p. 141).
A resistere emotivamente a questa sessuomania (misogina e talvolta ginofoba), è il desiderio omoerotico, rappresentato tacitamente, negli anni del regime, dai ritratti di uomini celibi (oltre a quelli di Gadda, si ricorda il Telemaco Bollentini del *Dono* di Palazzeschi) o del *conformista* Marcello.
Ma a opporvisi sono anche le figure metamorfiche, mostruose, bestiali dell'ultimo capitolo (*Metamorfosi. Il corpo in fuga*). Un catalogo nel quale Gervasi raccoglie le rappresentazioni del femminile divergenti dal progetto erotico-politico fascista, che vincola l'immagine della donna alle «possibilità di utilizzo del suo corpo» (p. 159). Ne fanno parte, tra gli altri, gli amori idealizzati di

Delfini, la resistenza biologica della *massaia* di Masino, Gurù, la capra-mannara della *Pietra Lunare*.
Gli effetti della 'biopolitica' fascista avranno lunga durata (*Epilogo. Il corpo eroico*) e immediata reazione nella raffigurazione epica dei partigiani e degli eserciti liberatori, quando, come dirà Longanesi, avrà inizio una nuova retorica (p. 189), con la ricongiunzione di bellezza esteriore e interiore.
Il libro di Gervasi consente una preziosa immersione nella letteratura del Ventennio, affrontata con uno sguardo inedito, interdisciplinare e intermediale, e - in perfetta sintonia con l'oggetto di studio - un tono sagace e particolarmente accattivante. Il suo repertorio di ritratti deformati, sfigurati, ci racconta forme di resistenza letteraria, anche se inconsapevoli e pre-politiche, a una dittatura che fu, prima di tutto, emotiva e biologica.

**Giuseppe Episcopo**

Andrea Gialloreto
*Allegorici, utopisti e sperimentali. Bonaviri, Lombardi, Lunetta, Malerba, Manganelli, Pomilio, Rosso, Spinella*
Firenze
Franco Cesati Editore
2022
ISBN 978-88-7667-956-8

C'è un non detto di base, una notazione implicita che aleggia nell'ultimo libro di Andrea Gialloreto, *Allegorici, utopisti e sperimentali*, e che appartiene non solo a questo volume ma anche al suo testo gemello, *I cantieri dello sperimentalismo* (2013): il Novecento italiano è un territorio ancora interamente da scoprire. Gialloreto, professore di Letteratura italiana contemporanea all'Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara, non esaurisce però in questa parola d'ordine il suo lavoro, ospitato nella serie neocritica della collana diretta da Federico Bertoni e Giulio Iacoli, *Sagittario*. Eppure, nello scorrere le pagine dell'indice – e a lettura finita – resta l'impressione di essere stati guidati in un territorio non ancora pienamente esplorato del Novecento italiano. La questione non riguarda soltanto la ridotta esplorazione dell'area italiana: ad essere problematico è proprio il Novecento in sé. Lo dimostra, per fare un esempio, l'invito lanciato in Francia a mettere una distanza con il secolo passato, il XX, e ad affrontarlo criticamente attraverso una nuova prospettiva storica. L'esortazione risale a una decina di anni dall'inizio del terzo millennio (quando, però, il corso breve del secolo aveva forse già adempiuti i suoi compiti) e appartiene a Antoine Compagnon, nel suo *I cinque paradossi della modernità* (1990).
*Allegorici, utopisti e sperimentali* non è interessato a mettere l'analisi critica e testuale sotto l'egida di una parola d'ordine, lo ripeto, e l'introduzione sembra confermare che l'esplorazione del territorio letterario italiano novecentesco secondo nuovi percorsi non fosse un obiettivo programmaticamente stabilito, bensì un problema preliminare da cui far scaturire conseguenze metodologiche. La questione delle nuove interconnessioni novecentesche è quella che ha portato Andrea Gialloreto a impostare (*iuxta alligata et probata*) la sua indagine sulla ricerca di alcune costanti tra le opere analizzate. La prima, macroscopica, è l'orizzonte temporale. Gli anni Settanta e Ottanta non sono però né uno sfondo storico su cui proiettare gli scrittori presi in esame né un repertorio di eventi e fatti: sono invece una strategia di mappatura letteraria. Gialloreto, infatti, non abdica ai percorsi letterari in favore di quelli storici e non parla genericamente di letteratura del pieno Novecento postbellico, perché *Allegorici, utopisti e sperimentali* vuole agglutinare l'analisi critica intorno ad argomenti che sono a cavallo tra strategie narrative, retoriche e dispositivi storici. Sono queste le direzioni in cui leggere l'allegoria, l'utopia e lo sperimentalismo. Come il titolo spiega, però, volgendo l'astratta sostantivizzazione in formula aggettivale, l'attenzione va agli scrittori e, quindi, all'analisi del campo letterario che accoglie «minimalismo», «cattedrali romanzesche dalle poderose strutture», «micronarrazioni» che volgono nella direzione della «raccolta seriale».
A dar conto e a comporre questo vasto quadro d'intendimenti narrativi Andrea Gialloreto pone una struttura chiaramente quadripartita che rende ben visibile il percorso. Tre sezioni hanno un'impostazione monografica e sono dedicate a Giuseppe Bonaviri, Mario Spinella, Giorgio Manganelli. Nella sua recensione al libro di Andrea Gialloreto per il magazine online della «Treccani», Gualberto Alvino, finissimo interprete di un grande irregolare novecentesco come Pizzuto, ha sottolineato l'«appassionato e "ben armato" *close reading* di cui Gialloreto fornisce a

piene mani prove efficaci non solo sul piano espressivo» (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_418.html).
Ed è ben vero che *Allegorici, utopisti e sperimentali* è un testo che aiuta a trovare coordinate che permettono di orientarsi all'interno dei percorsi della tradizione critica italiana. Ma è anche un libro – e qui si trova la seconda costante della metodologia d'indagine – votato a individuare, nei percorsi degli autori, le interconnessioni tra letteratura e scienza, letteratura e filosofia, letteratura e storia, letteratura e altre discipline. A testimonianza di questo si possono portare i capitoli su Bonaviri, nei quali vengono sia mostrate inedite linee di attraversamento tra «il perturbante scientifico e quello fantastico», sia mappate le trasformazioni che avvengono all'interno del genere fantastico durante la fase di «passaggio tra modernità e postmoderno» (p. 49).
La parte seconda del libro – a cui non ho ancora fatto cenno – fa entrare in dialogo Germano Lombardi, Mario Lunetta, Luigi Malerba, Mario Pomilio, Renzo Rosso. Denominatore comune dell'intera sezione è la nozione centrale di temporalizzazione del presente, messa a reagire con il tempo del racconto. Valga qui una citazione a mostrare l'ampiezza in cui si svolge il discorso condotto da Gialloreto: «Tra i numerosi tentativi di riassetto in ottica sperimentale delle scritture in prosa riconducibili agli esiti del complesso dibattito sul rinnovamento dei codici narrativi avviato dagli esponenti del Gruppo 63 e culminato nel convegno palermitano del 1965 sul romanzo sperimentale spiccano alla distanza alcuni testi che intendevano scardinare le concezioni tradizionali di questa forma letteraria mettendo in discussione, oltre alle tecniche e ai materiali linguistici e tropologici del *récit*, i fondamenti stessi dell'epistemologia del contemporaneo, i canali attraverso i quali il romanzo rispecchiava, descriveva, sanciva la realtà dell'esperienza, l'attendibilità referenziale delle percezioni (in primo luogo quelle legate allo spazio/tempo) e le condizioni del nostro essere nel mondo» (p. 123).
Per chiudere ritorniamo alle tre aggettivazioni sostantivate del titolo per notare che l'utopia, collocata in posizione centrale, acquisisce il valore privilegiato di termine medio verso cui convergono sia le allegorie che lo sperimentalismo con cui si accompagna, giacche ad essa Gialloreto attribuisce un duplice valore: vi riconosce da un lato la permanenza del significato oggettivale del discorso "sul presente e sui suoi guasti", dall'altro la sorgente delle deformazioni linguistiche e astrattive all'origine del rinnovamento della forma narrativa.

**Ugo Perolino**

Alfredo Giuliani
*La biblioteca di Trimalcione*
a cura di Andrea Cristiani
Milano
Adelphi
2023
ISBN 978-88-459-3494-0

*La biblioteca di Trimalcione* di Alfredo Giuliani è una formidabile raccolta di saggi brevi scritti tra gli anni Ottanta e il 2007 e apparsi per lo più sulle pagine culturali del quotidiano «la Repubblica». A questo libro che il destino ha voluto postumo, atteso da tempo da quanti conoscevano Giuliani, l'autore ha lavorato per anni raccogliendo i testi e ricucendoli insieme, spesso amalgamandoli sulla base di omogeneità o contiguità tematiche, aggiungendo osservazioni e raccordi e sistemando i capitoli secondo una successione che oggi appare, al lettore che lo percorre tutto d'un fiato, carica di ammiccamenti e di presagi. Andrea Cristiani, che ha curato il volume adelphiano e ne ha ricostruito fasi e struttura, sottolinea nella *Postfazione* che i singoli pezzi sono organizzati «lungo un percorso mentale che dalle epoche più remote» conduce a «tempi e occasioni più recenti» (p. 389). Nella dispersione labirintica della biblioteca di Trimalcione Giuliani si conferma lettore onnivoro, stimolato da interessi molteplici e vertiginose affabulazioni: «L'antropologia culturale, il mondo classico tra mito e letteratura, l'esotico letterario dell'Estremo Oriente, i classici della letteratura europea, il mondo allegramente rovesciato della patafisica» (p. 390) e così via.
Nel 2007, alla morte dell'autore, il progetto della *Biblioteca* era giunto ad uno stadio molto avanzato, anche se non conclusivo, segno dell'importanza che per Giuliani acquistavano questi frammenti se combinati in una visione d'insieme. Tra le sue carte è stato infatti trovato un «contenitore dove erano custoditi dattiloscritti, fotocopie di ritagli di giornale, saggi e interventi a stampa numerati progressivamente in previsione di un imminente esito editoriale» (p. 389). Ma poi, a complicare il puzzle, l'affioramento di «un nuovo dossier», successivo al precedente, più ricco e al tempo stesso più caotico, ancora «privo di un definitivo assetto d'autore» (*ibid.*). Non restava, scrive Cristiani, che «interpretare le indicazioni emerse dal confronto con i due dossier» (*ibid.*), compito che nonostante il permanere di alcune (rare) tracce e suture lungo i testi che richiedevano un ulteriore revisione autoriale (si veda il bellissimo intervento sul *Fintotonto barocco*, derivante dalla fusione di due distinti articoli), il curatore ha assolto magnificamente restituendoci un libro necessario per l'intelligenza dell'opera e della personalità del suo autore.
La *Biblioteca* si pone nel solco dei libri critici di Giuliani – *Immagini e maniere* (1965), *Le droghe di Marsiglia* (1977), *Autunno del Novecento* (1984) – ma allarga la prospettiva alla letteratura mondiale, e in particolare alle grandi narrazioni del mito e della fiaba, riducendo sensibilmente lo spazio riservato alle esperienze poetiche contemporanee. Al tempo stesso, però, in una diversa prospettiva la raccolta censisce e approfondisce i meccanismi di costruzione del senso che sono interni al linguaggio poetico di Giuliani: i termini, le metafore fondamentali della sua poetica post-novissima.
Il primo capitolo, che deriva in realtà dalla fusione di due articoli su «la Repubblica» del 4 aprile 1989 (*Andiamo in estasi*) e del 15 marzo 1992 (*Elvio Fachinelli e i trucchi della mente*), introduce una riflessione su accadere psichico (l'assillo del pensiero di cui parla, in altra sede, il poeta Edoardo Cacciatore) e scrittura. «Per anni», scrive Giuliani, «ho letto trattati e saggi di psicoanalisi come fossero romanzi, zibaldoni poetici, peripezie antropologiche terapeutiche di nuovi intrigantissimi sciamani» (p. 15). L'interesse per la riflessione fachinelliana si collega in particolare

a tre libri – *La freccia ferma* (1979), *Claustrofilia* (1983), *La mente estatica* (1989) – che disegnano «il percorso originale compiuto da Fachinelli dentro la paradossale dimensione del tempo» (p. 17). Si tratta di «una avvincente trilogia», scrive Giuliani, «che racconta i trucchi e le illusioni, le strategie escogitate dalla mente umana per denegare il tempo, segmentarlo, farlo girare in tondo, indurlo a tornare indietro, arrestarlo, annullarlo» (*ibid.*). Forme estreme di rinnegamento del tempo appartengono al trattamento rituale della morte nelle comunità arcaiche, attraverso l'instaurazione del "culto degli antenati", e ai manierismi ossessivi della coscienza volti a conformare magicamente l'esperienza al rigido dettato della Legge. In tutti i casi il modello è la "freccia di Zenone", il filosofo eleatico che intendeva negare il movimento argomentando che una freccia scagliata contro un bersaglio non potrà mai raggiungerlo dal momento che in ogni istante deve attraversare uno spazio infinitamente divisibile. Ora, l'infinita divisibilità dello spazio-tempo è all'origine tanto della pratica cultuale comunitaria quanto delle procedure di annullamento del singolo sottoposto alla rigidità della Legge: «Gli antenati sono eterni, i viventi li incorporano ripetendone i comportamenti. Il tempo ciclico è costruito sull'obbedienza radicale alle norme dettate dai morti. I rituali arcaici (frazionamento e ripetizione di dettagliatissime procedure) somigliano parecchio ai rituali ossessivi» (pp. 20-21).
Anche l'esperienza estatica implica un puntuale "distacco dal tempo", «attimo vuoto che ti accoglie e ti perde» (p. 24) nel quale la rapinosa pienezza della gioia, come raccontano i mistici, «è contigua alla pulsione di morte» (*ibid.*). In questo quadro si inscrive il tema della *claustrofilia*, la cui situazione tipo è costituita dal «soggiorno intrauterino», «il tempo stagnante, estatico, vissuto dal feto nella sua unità duale con la madre» (p. 16). A questo punto c'è un passaggio che conviene riportare integralmente perché suona stranamente familiare ai lettori della poesia di Giuliani: «Se si tiene conto che esperienze di tipo protonirico sembrano presenti nel feto negli ultimi mesi della gravidanza, mentre maturano le funzioni del suo sistema nervoso centrale, e quindi un inizio di vita mentale e sensoriale si sviluppa prima della nascita, ecco che ci si può azzardare a supporre che il bambino non ancora nato avverta nella sua estatica dimora l'oscura e terrorizzante intrusione di un "terzo"! La claustrofilia sarebbe dunque un sentimento naturale, acquisito nel soggiorno intrauterino (casa-fortezza, bellissimo giardino, buia piscina ondulante). L'avventura psichica comincia assai prima del "trauma della nascita"» (pp. 16-17).
Il brano evidenziato è ricco di suggestioni. L'«oscura e terrorizzante intrusione» nella «estatica dimora» prenatale rimanda a un testo centrale del *Tautofono*, la più labirintica, sperimentale e tecnicamente compiuta delle raccolte di Giuliani. In *Fuori nel risveglio*, è questo il titolo del testo giulianeo, il protagonista, Curro, è assediato dalle attenzioni del dottor Dement («più oltre qualcuno batteva sulla nuca "Curro Curro" cacciato in una canna / svelta di carabina "vieni fuori vieni fuori a sognare" entro sparato bocconi dai risvegli»), in quella che probabilmente è la descrizione di una visita ginecologica o del trauma stesso della nascita. L'interpretazione, del resto assai problematica e aperta per tutti i dodici brani che compongono il *Tautofono*, potrebbe appoggiarsi su un prezioso precedente. Nella prima raccolta poetica di Giuliani, *Il cuore zoppo* (1955), sono contenute sette traduzioni da Dylan Thomas che sono sembrate subito ai primi lettori direttamente integrate nell'invenzione di un linguaggio originale tanto è fitto il fraseggio dei moduli e sintagmi che transitano dalle versioni ai testi autoriali. Una di queste traduzioni, *Se la mia testa ferì la radice di un capello* (*If my Head Hurt a Hair's Foot*), mette in scena il dialogo (risentito, tutt'altro che banalmente sentimentale) tra il nascituro e la madre. La traduzione è accompagnata da una nota di Giuliani, inserita alla fine del volumetto, nella quale, tra le altre cose, si legge: «Nella seconda strofa il bimbo evoca il momento della propria venuta alla luce, con un crescendo espresso anche dagli scorci della sintassi. Il secondo verso di questa strofa reca, a mio avviso, l'immagine di una visita ginecologica» (Alfredo Giuliani, *Il cuore zoppo*, Varese, Magenta, 1955, p. 43). Il verso di cui parla Giuliani nella sua traduzione suona in questo modo: «Pettinerò i boschi insidiati con un guanto su una lampada».

Se si è sostato più a lungo su questa parte è perché consente di tracciare geneticamente dal suo affioramento originario, nella traduzione da Dylan Thomas, il tema della "claustrofilia" (con tutti i suoi addentellati), rinvenuto nelle scritture di Fachinelli ed evidenziato ulteriormente da un secondo lemma (la «buia piscina ondulante») nel brano citato, che rimanda a un componimento, *La merenda di Rico* («per un'ora intera nuotavano nei sogni di Rico la notte è la piscina / dei sogni»), appartenente alle "atmosfere" del *Tautofono* ma pubblicato successivamente nella raccolta *Ebbrezza di placamenti* (Lecce, Manni, 1993, p. 32). La scrittura critica, con questo, rivela al suo interno una metascrittura poetica. Non sarà un caso, ad esempio, se nelle pagine su Calvino (pp. 365-368) troviamo la più chiara ed esauriente descrizione del personaggio parlante e della logica struttiva del *Tautofono* che Giuliani abbia mai fornito ai suoi lettori: «Era una specie di poemetto lirico-umoristico, il cui protagonista, che è insieme uno psicotico, un delirante e uno scrupoloso inseguitore della realtà, si ostina a voler spiegare un mondo incomprensibile» (p. 365).
Da questi rapide incisioni si ricavano alcuni suggerimenti non scontati. L'importanza della lettura di trattati di psicoanalisi («La psicoanalisi è un'arte maieutica, è un teatro alchemico e manierista», p. 15), zibaldoni, diari scientifici e antropologici non è da intendere nel senso di una ortodossia "dottrinale" quanto piuttosto come ricerca dei significati e dei fondamenti di miti e simboli resilienti, atti a raffigurare paesaggi, trasformazioni e transiti dell'avventura psichica. È la stessa disposizione dei saggi e articoli nella *Biblioteca* a confermare questa chiave interpretativa. Nel secondo capitolo, dedicato anche questo a uno psicoanalista, lo junghiano James Hillman (*Mitologie dell'anima*, pp. 26-30), rappresentando il percorso hillmaniano Giuliani annota che «per i nostri problemi attuali dell'anima non sono più rilevanti la tragedia edipica di Freud e il mito dell'Eroe di Jung in cerca dell'individuazione. Il nostro mito centrale è la favola di Eros e Psiche» (p. 29). Quello che segue: «Al monoteismo psicologico dell'io moderno, Psiche oppone la sua sensualità polimorfa, il suo piacere che si compie nella sofferenza e nella trasformazione» (p. 30), rimanda direttamente alle note su Heinrich Zimmer (*Felice è il dilettante di miti*, pp. 31-39), indologo, esploratore di favole e simboli tratti da tradizioni diverse e lontane tra Oriente e Occidente; su *Gilgamesh* («Sembra che il poeta conosca la potenza e il mistero della dualità. L'uno non è semplicemente il doppio o lo specchio dell'altro, è il componente di una *coppia iniziatica* originaria», p. 53), Pindaro («i miti costituivano il sistema linguistico espressivo dell'onirismo collettivo dei greci nell'epoca arcaica», p. 94), Giorgio Colli e la sapienza greca («Anch'io aspiro alla condizione di accattone delle briciole dei greci», p. 62).
La *Biblioteca* suggerisce, tra le linee di attraversamento possibili, un percorso di evoluzione e aggiornamento della poetica di Giuliani nella transizione dalla neoavanguardia al postmoderno. Quest'ultimo termine, "postmoderno", è davvero troppo logoro, ma non se ne vede uno migliore; con Giuliani bisogna servirsene con prudenza. Deliberatamente postmoderna sembra essere, in primo luogo, la predilezione per le scritture ibride che irridono all'istituzione letteraria mentre ne mettono puntigliosamente in scena riti e cerimonie, traduzioni e tradizioni formali, "omaggi", parodie e perfino originalissimi centoni (si pensi al magnifico "esercizio" su testi di Cavalcanti, *Accordi dissonanze*, in *Ebbrezza di placamenti*, cit., p. 19). Non a caso centrato sul *Satyricon* è il testo che dà il titolo al volume (pp. 118-122). Nel capitolo 48, il «carnevalesco Trimalcione» (p. 121) afferma spavaldamente: «*tres bybliothecas habeo, unam Graecam, alteram Latinam*»; poi però non sa come uscirne. Quel "*tres*" è una spacconata sparata «col pensiero di far colpo sugli uditori (ma subito dopo non gli viene in mente una plausibile terza biblioteca, e il flusso logorroico trascina via il discorso)» (p. 122), ma è anche il segno, ancora una volta, «della esilarante ingordigia del personaggio» (*ibid.*). «Non sono forse così», scrive Giuliani, «abbuffate trimalcioniche, vuoti farciti di studiate leccornie, le nostre incessanti letture e le biblioteche personali che mettiamo insieme e sfoggiamo alla nostra mente avida di trangugiare polpa di chimere?» (*ibid.*).
Lungo questa linea che fonde e mescida il sublime e il triviale si incontrano le divertite divagazioni sulle «astuzie del rustico Bertoldo e le ridicolaggini di suo figlio, il mattocchio fintotonto

Bertoldino» (la citazione a p. 181. Si noti però l'occorrenza del lemma, "mattocchio", riferito anche al protagonista del *Tautofono*). Filtrata attraverso la mediazione di Piero Camporesi, che ne cura l'edizione einaudiana del 1978, la favola farsesca di Giulio Cesare Croce diventa l'archetipo di una «letteratura che ride di sé e vede il mondo alla rovescia» (p. 182) mettendo a frutto una vigorosa disposizione alla buffoneria che ribalta il linguaggio istituzionale in una vertigine di paradossi e acrobazie verbali. Rivitalizzando la tradizione giullaresca, Bertoldo e Bertoldino incarnano le maschere popolari di «una commedia dell'arte sempre riproposta: l'altro ieri Petrolini, ieri Franchi e Ingrassia o Walter Chiari o Cochi e Renato, oggi Benigni» (p. 195).
Se la linea della buffoneria e del «godimento verbale» (p. 183), con i «giochi tautologici e gli equivoci strampalati» e «la sfida bizzarra al rovesciamento dei sensi comuni» (*ibid.*), fa capo al *Giovane Max* ma irrora analogamente larghi strati dell'opera poetica di Giuliani, il più articolato intervento saggistico del libro – *L'immensa nullità e le sovrumane finzioni* (pp. 240-259) – condensa nel titolo, trasfigurandoli nella nobiltà del linguaggio leopardiano, i lemmi dell'accadere psichico, della percezione, del fantasma, della distruttività della ragione e della felicità della scrittura (e della lettura). «Leopardi – scrive Giuliani – è colui che ha più profondamente riflettuto, prima di Freud, sugli scontri micidiali tra *il principio di piacere* e *il principio di realtà*. E, senza l'appoggio di una teoria dell'inconscio, è andato assi vicino a comprenderne le pulsioni (vedi la sua teoria del piacere e della infinità del desiderio)» (p. 244).
Impossibile rappresentare in poche frasi la ricchezza di queste note, se ne perderebbe il senso e soprattutto lo scintillante dinamismo delle immagini. C'è però un'insistenza sui frammenti di un discorso amoroso, dallo *Zibaldone* al *Dialogo di Tristano*, attraversando *Amore e morte*, che spinge il critico-poeta a tornare più volte su quel baluginante taccuino intimo, il *Diario del primo amore*, che Leopardi scrive nel dicembre del 1817 in occasione della visita a Recanati della «Signora Pesarese», la cugina Geltrude Cassi. L'immagine della donna, accompagnata dal marito «grosso e pacifico», s'imprime piacevolmente e fitta di interrogativi nella mente di Giacomo. Geltrude, infatti, ha «occhi nerissimi», «capelli castagni», «maniere benigne», ed è «alta e membruta quanto nessuna donna ch'io m'abbia veduta mai». Ora, potrebbe trattarsi di una coincidenza, ma l'aggettivo "membruto", cui la Crusca assegna un'ascendenza dantesca, viene utilizzato una sola volta da Giuliani, nel *Cuore zoppo*: «Rompe ai polsi la risacca, scivola / Nel membruto regno delle ossa / La luna di scoglio» (*Nel mio sangue risuscitano i boschi*, vv. 5-7). E se si trattasse di un'allusiva memoria leopardiana? Se sotto sotto, come un pegno sfuggito ai lettori, il *Cuore zoppo* fosse anch'esso un diario d'amore?

**Annamaria Elia**

Serenella Iovino
*Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*
Milano
il Saggiatore
2022
ISBN 9788842831198

Da qualche anno le idee che Iovino promulga nell'ambito delle *Environmental Humanities* – almeno a partire dalla pubblicazione di *Ecologia letteraria* presso i tipi di SapereAmbiente nel 2006 – sono andate incontro a grande ricezione nel peculiare contesto accademico italiano, normalmente restio ad accogliere approcci critici di stampo culturale o, più in generale, extra-testuale. Seppur con lieve ritardo, tale accoglienza si pone, a dire il vero, in linea con quella fortunata circolazione di cui i testi della studiosa hanno goduto, sin da subito, nei contesti internazionali in cui venivano prodotti. Si pensi, in tal senso, all'importante curatela con Serpil Oppermann del volume *Material Ecocriticisim* del 2014. D'altronde, è proprio il *material ecocriticism* che costituisce l'apparato critico-metodologico su cui poggia *Paesaggio civile*, pubblicato già in lingua inglese nel 2016 per la Bloomsbury con il titolo di *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*. Pare dunque felice l'intuizione del Saggiatore che ne propone, nel 2022, un'edizione italiana. La traduzione, condotta dalla stessa Iovino, rimane sostanzialmente fedele all'originale, seppur con qualche aggiornamento che ha l'intento di guardare, anche, a un pubblico di non soli specialisti.
Il testo si compone di quattro capitoli, corredati in coda da un apparato iconografico che ritrae tutti i soggetti, umani e non umani, che emergono nel racconto di Iovino: dal «Corpo di Napoli» (p. 17) a quello di Venezia, passando per Gibellina, Pompei, fino alla Bisaccia di Franco Arminio. Al materiale eterogeneo e multimediale con cui il lettore è invitato sin da subito a interagire si accompagna l'approccio trans-disciplinare dell'autrice, la quale si prefigge di tracciare, secondo i tre parametri di «ambiente», «cultura» e «resistenza» presenti nel sottotitolo, nonché attraverso un groviglio di letteratura, filosofia, geostoria ed ecologia politica, un profilo del paesaggio italiano così come esso emerge, diffratto in senso neomaterialista, all'interno delle sue diverse narrazioni.
Il primo capitolo si apre con l'analisi del «corpo» di Napoli, la cui pianta viene letta come portatrice di segni, attraversata da forze inumane. Qui, la storia naturale, che vede l'agentività del Vesuvio come protagonista sin da Pompei, s'accompagna alla storia (dis)umana della guerra narrata da Curzio Malaparte – dell'opera *La pelle* la studiosa sottolinea proprio l'intreccio "naturoculturale" di agentività umane e non-umane che ne compongono il tessuto narrativo. Natura e cultura emergono come destini intrecciati anche nella contaminazione delle pelli degli abitanti di Napoli, la cui porosità accoglie le sostanze tossiche scaturite dai rifiuti e ne inscrive metabolicamente all'interno l'intera storia culturale di corruzione, abusi e diseguaglianze. Storie di resistenza sono quelle narrate, invece, dalle "fotocoreografie" di Mario Amura, in una sorta di «esorcismo contro le forze inumane» che dimorano in Napoli.
Il secondo capitolo è dedicato a Venezia, il cui delicato contesto ecosistemico e la cui storia di ambivalenze e contraddizioni dà conto di una precarietà che informa il suo peculiare paradigma, ben descritto da Zanzotto, di «mortevita» (p. 97). Un paradigma che non può prescindere dall'opera di Thomas Mann e che descrive, anche, il corpo stesso della Laguna: il testo della città, quando mal interpretato, frainteso, ha storicamente originato mostri industriali e apocalittici come Porto Marghera. Lo sviluppo industriale di Venezia viene quindi letto dalla studiosa come *metatesto,* «*myse en abyme* del materiale dell'intero sistema di inquinamento […] in cui la tossicità rappresenta se stessa attraverso se stessa» (p. 82) e si pone all'origine di quell'ingiustizia

'cognitiva' il cui regime di astrazione, alimentato dalla cieca fede nel progresso, determina la condanna della città. A tutto questo, Iovino contrappone la forza delle opere di Zanzotto e Paolini, interpretate come paradigmi narrativi che raccontando il male lo riconoscono e, quindi, non lo subiscono.
Il terzo capitolo narra invece di tre terremoti, quello dell'Irpinia del 1980, quello del Belice del 1968, e quello dell'Aquila, del 2009. Come nei precedenti capitoli, l'intento dell'autrice è principalmente quello di mostrare una scollatura tra astrazione e realtà che determina l'incomunicabilità tra agentività dell'umano e del non umano, originando catastrofi che non sono solo naturali, al contrario: «combinandosi con le dinamiche umane, gli eventi geologici diventano storici» (p. 114). Qui, il paradigma di resistenza civile analizzato da Iovino parla la lingua dell'arte contemporanea. Particolare è il caso di Gibellina Nuova, il cui progetto, non esente da critiche, mostra, col suo corpo postmoderno e straniante, una narrazione «coraggiosa» perché divergente rispetto al paradigma di corruzione e speculazione edilizia post-catastrofe, nonché capace di creare relazione tra evento e autocoscienza collettiva dello stesso, portandone inscritta nel corpo la memoria – non a caso, nello stesso capitolo trova spazio la "paesologia" del poeta Franco Arminio, tesa a preservare la coscienza e la memoria dei vari luoghi dell'Irpinia nel tentativo di salvarli dal loro divenire 'non-luoghi'.
L'ultimo capitolo è dedicato, infine, alle terre delle Langhe e del Monferrato, alla «lenta resistenza» del modello Slow Food che in queste terre trova origine e cui s'accompagna l'operazione, condotta da Nuto Revelli, di lenta raccolta di voci, racconti, testimonianze dell'Italia nascosta dei contadini, dei «vinti». Una narrazione che s'intesse in contrasto col *topos* dominante della campagna edenica, rivelandosi molto più simile, piuttosto, a una *slow violence* da arginare attraverso i principi della «giustizia sociale e storica» (p. 197).
Scopo del volume è, quindi, quello di «mappare la realtà» (p. 53). Se tale realtà è composta da un «intreccio di materia e rappresentazione (sociale, politica, culturale)» (p. 94), la sua mappa dovrà seguire parametri di *trans-località*, *trans-corporeità*, oltre che di *trans-temporalità* (cfr. p. 54), cogliendo non solo «le linee di superficie, ma anche e soprattutto le sovrapposizioni, gli intrecci di luoghi e sostanze» (*ivi*) di un paesaggio che, posto nello spazio interstiziale tra la storia naturale e quella culturale, si fa – è già – testo. Si badi, dunque, che "testo", per Iovino, ha significato di "materia", e fa il paio col concetto di "corpo". Forte del pensiero materialista caratteristico dell'orientamento ecocritico teorizzato dalla studiosa, *Paesaggio civile* ne mostra la prassi, condotta a partire da un'ottica situata, punto di partenza (ma non di arrivo) di un'operazione critica trans-mediale che tiene conto di corpi umani assieme a quelli non umani, di luoghi, città e testi letterari assieme ad opere e performances artistiche. L'autobiografismo è, quindi, tassello certo esposto, ma costantemente superato; parte anch'esso, di una griglia critica "multispecie" in cui ogni soggetto si fa di volta in volta caso di studio e parametro interpretativo, così da rendere nullo ogni tentativo di tener divisi tra loro strumenti e oggetti di ricerca. L'«io», spiega l'autrice appoggiandosi ai principi della biosemiotica (cfr. p. 85), è in costante negoziazione con un «non-io» (p. 55) costitutivo della materialità del mondo, inserito, cioè, all'interno di una serie di dinamiche ecologiche che informano la relazione, materiale e cognitiva, dell'uno nel molteplice. Il palinsesto metodologico – che va da Deleuze ad Haraway, da Alaimo a De Landa a Latour – è chiaro, e vale a sottolineare quel groviglio "poroso" (termine che Iovino deriva da Benjamin) che è alla base delle interazioni tra diversi corpi. Così, tentare di tener divisi tra loro soggetto e oggetto, natura e cultura, umano dal non umano, le parole dalle cose, diviene, in definitiva, operazione inutilmente faticosa. L'obiettivo, al contrario, è proprio quello di scardinare ogni paradigma oppositivo, come da presupposto educativo alla base dell'intero progetto delle *Environmental Humanities*: ponendo resistenza alle «wasting relationships» (p. 53) che hanno informato fino ad ora l'era dell'Antropocene, esse favoriscono la creazione di dinamiche ecologiche generative, conoscitive, creative. Un progetto di cui Iovino si fa,

in Italia, pioniera e alla cui realizzazione *Paesaggio civile* contribuisce segnando un ulteriore, fondamentale, tassello.

**Lorenzo Resio**

Davide Lajolo
*I motivi della vita*
a cura di Roberto Cadonici
Pistoia
Compagnia dei Santi Bevitori
2022
ISBN 978-88-946771-0-2

Nel 1960 Davide Lajolo diede alle stampe *Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese* (Milano, il Saggiatore; oggi con postfazione di Andrea Bajani, Roma, minimum fax, 2020, da cui si cita), in cui raccontava la vita dell'amico talvolta con eccessivo piglio romanzesco, ma (lo dichiarava nell'introduzione) rispettando comunque la richiesta di «non fa*re* troppi pettegolezzi» lasciata da Pavese il giorno della morte sulla prima pagina della copia dei *Dialoghi con Leucò* nella stanza dell'Hotel Roma. Si trattò di una scelta, a detta dell'autore, combattuta: «prendo coraggio per scrivere di Cesare Pavese. […] Mi conforta nella difficile fatica il comune sentimento della terra, l'origine contadina, e la comune, lenta conquista della città, […] *l'*amicizia fitta più intensa dai nostri caratteri opposti. L'uno sempre deciso e battagliero a vivere; l'altro sempre disperato e deciso a morire» (cit. ivi, p. 29). La tensione verso la morte è il «vizio assurdo» del titolo, espressione ripresa direttamente da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Ed è da questa condizione perpetua del Pavese di Lajolo che prende le mosse il racconto, poi divenuto la postfazione dei *Motivi della vita,* riportato per la prima volta da Cadonici a Pistoia sul finire del giugno 2022, in un convegno dedicato a *Bolognini. Sceneggiature d'autore e autori sceneggiati*.
Mauro Bolognini è il coprotagonista della vicenda editoriale di quest'opera con Davide Lajolo: avrebbe infatti dovuto essere lui a dirigere un episodio di un film mai realizzato con Silvana Mangano, sceneggiato da Vittorio Bonicelli su trattamento cinematografico di Ulisse. Il film sarebbe stato una produzione di Dino De Laurentiis, come racconta Cadonici partendo proprio dalla pagina dedicata al 19 novembre 1966 in *Ventiquattro anni*: «il produttore cinematografico De Laurentiis e il regista Bolognini mi chiedono di scrivere una traccia di un film per una protagonista donna: la Mangano. De Laurentiis va per le spicce: "Tu hai scritto un bel libro su Pavese, mi serve un Pavese donna". Bolognini sorride e mi fa capire di accettare. Quando usciamo dall'ufficio di Dino con Bonicelli e Bolognini ripeto loro che la cosa è impossibile» (cit. Davide Lajolo, *Ventiquattro anni. Storia spregiudicata di un uomo fortunato*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 374). La lettura della pagina di diario ha permesso a Cadonici di collegare a questo curioso progetto un documento di settanta cartelle battute a macchina non datate (ma contrassegnate dall'annotazione «D. Lajolo» con la grafia di Bolognini) e ritrovate nell'archivio personale di Bolognini presso il Centro a lui dedicato a Pistoia. Un testo che a più di cinquant'anni dalla sua ideazione viene finalmente pubblicato, aggiungendosi alla vasta produzione di Lajolo.
La curiosa idea del «Pavese donna» evidentemente deve avere messo in difficoltà Lajolo, che aggiungerà nella stessa pagina del diario: «mi viene in mente un romanzo della Woolf, che avevo letto anni addietro: *Gita al faro*. Ecco, si può partire da lì. Pavese non c'entra, la Woolf aveva altra psicologia, ma per fare protagonista una donna è l'ideale» (cit. *ibidem*). Ce lo dice lo stesso Cadonici presentando il trattamento: ci sono effettive «tracce di una costante impronta pavesiana», ma immerse in «un impianto ricalcato quasi pedissequamente da un romanzo di Virginia Woolf» (p. 92). Si tratta insomma si una «sovrapposizione dei due modelli» (p. 99), con una riscrittura ambientata a Torino della *Signora Dalloway*, in cui però non è Septimus a suicidarsi, ma Clarissa (cfr. in particolare pp. 105 ss).

È il suicidio, descritto fuori scena, dal punto di vista del marito della protagonista, Alberto, ad essere in realtà la parte più pavesiana dello scritto, che ricorda quasi il ritrovamento di Momina nell'albergo raccontato alla fine di *Tra donne sole* (episodio giustamente ricostruito nel penultimo capitolo del *«Vizio assurdo»*, intitolato *Un gatto graffia alla porta*). È una sorte a cui la protagonista sembra essere destinata sin dalla prima pagina: «anche coloro che si erano dedicati con tenerezza per aiutarla a sciogliersi dai suoi complessi, dalle sue manie di solitudine, dalla sua incertezza sul vivere o da quelli che essi giustificavano come angosce esistenzialiste, s'erano dovuti convincere dell'inutilità dei loro sforzi. Vittoria si doveva sciogliere da sola, ritrovarsi, risentirsi viva, e tornava normale proprio quando gli altri disperavano di poterle ridare la serenità» (pp. 7-8). Come il Pavese della biografia, Vittoria è «inafferrabile», «con slanci improvvisi e subito lontana» (p. 8). Da bambina assiste al suicidio della zia, e da allora viene ossessionata dalla morte (in un monologo dice: «mi ero abituata a quella parola, che non mi faceva paura», p. 14). È in proprio nelle pagine dedicate all'infanzia e alla giovinezza della protagonista che il commento di Cadonici aiuta a rintracciare il palinsesto pavesiano dietro il trattamento. La zia, infatti, a un certo punto pronuncia la parola «suicida», chiedendo immediatamente scusa a Vittoria: «è una parola sciocca, mi è sfuggita. Lo scrittore non la usa mai. Suicida è chi si uccide; ma non è una spiegazione esatta perché nessuno si uccide, nessuno si può uccidere» (*ibidem*). Il curatore in nota rimanda giustamente al Sarpedonte della *Chimera* che pronuncia la battuta «nessuno si uccide. La morte è destino» (cit. Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968, p. 17), quindi all'anticonformista dedito agli eccessi Poli («Non siamo noi che ci diamo la morte», cit. C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in Id., *La bella estate*, Milano, Mondadori, 1971, p. 168). Proprio le parole di quest'ultimo sembrano essere richiamate in un discorso complementare alla fine del monologo di Vittoria, qualche pagina più avanti: «la morte non aggredisce, la morte ci chiama quando è tempo, viene quando si deve andare lontano dalle cose consuete» (p. 17).
Su alcuni aspetti forse il dattiloscritto trascritto dei *Motivi della vita* meriterebbe una riflessione complementare a quella di Cadonici: ad esempio, il personaggio di Adriana viene accostato a Tina Pizzardo, il che corrisponde appieno al ritratto che traspare dall'autobiografia della «donna dalla voce rauca», *Senza pensarci due volte* (Bologna, il Mulino, 1966). Tuttavia, il personaggio della Pizzardo sembrerebbe essere richiamato anche dalle pagine sull'esperienza di Vittoria come staffetta partigiana, in cui un misterioso cospiratore la avvicina e convince a collaborare, attirato dal fatto che legga romanzi americani: la Pizzardo, insomma, potrebbe ricorrere sotto diverse maschere nel trattamento. Allo stesso modo, andrebbero rintracciati e approfonditi i vari richiami alla vita e all'opera della Woolf: sempre dietro Adriana sembrerebbero tornare Elizabeth e Sally Seton da *Mrs. Dalloway*, come Lily Briscoe da *To the lighthouse*; allo stesso modo bisognerebbe constatare quanto ci sia nel personaggio di Carlo, «un uomo concreto, per soluzioni concrete» (p. 8), dei «simple» Richard Dalloway e James Ramsay. Ci si augura, insomma, che il pregevole lavoro di Roberto Cadonici possa essere in futuro approfondito, magari completandolo con la trascrizione della *Frühe Fassung* dei *Motivi della vita* a cui viene fatto cenno più volte in postfazione e note, in modo da dare al critico tutti i documenti nella loro completezza e di potersi fare un'idea completa.
A tal proposito, a chiudere la postfazione di Cadonici è l'idea che «Lajolo ha rinunciato di fatto a una reale trasformazione del profilo dell'amico in personaggio femminile» (p. 114): se da una parte «costruisce una storia piena di riferimenti alla sua storia e al suo spirito [di Pavese, NdR]» (*ibidem*), dall'altra lo fa con un personaggio, Vittoria, che «è tutt'altro, per non dire che è il contrario: bella, elegante, raffinata e ricercata; certo anche lei ha le sue incertezze e le sue paure, è decisamente scontenta e tuttavia rimane sicura di sé» (pp. 109-110). Il lettore di Pavese si troverà senz'altro d'accordo con questo giudizio: il progetto di De Laurentiis era stato ovviamente completato solo in parte, probabilmente sempre nel rispetto della memoria dell'amico. Tuttavia, oltre alla Torino di metà XX secolo, rimane un che di pavesiano nel trattamento di Lajolo: si sente, nei rimpianti di Vittoria mentre osserva Adriana a p. 83, la stessa vergogna per una mancata militanza che anima

Corrado quando, nella *Casa in collina*, osserva Torino da lontano durante un allarme: «capii d'un tratto quanto fosse sciocco e futile quel mio compiacermi dei boschi, quell'orgoglio dei boschi che nemmeno con Dino smettevo. Sotto il cielo d'estate impietrito dall'ululo, capii che avevo sempre giocato come un ragazzo irresponsabile» (cit. Cesare Pavese, *La casa in collina*, in Id., *Romanzi*, vol. II, Torino, Einaudi, 1961, p. 62). Alberto, il Peter Walsh dei *Motivi*, del resto, darà a Vittoria una definizione di "neutralità" che la determina proprio come se fosse una gemella di Corrado: «significa essere come te, una donna staccata dalle cose, disimpegnata anche con se stessa. Abbandonata tra la tanta gente del mondo, perché incantata dalla sua esistenza solitaria» (p. 24).

**Angela Francesca Gerace**

Monica Lanzillotta
*Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 978-88-290-1652-5

L'opera monografica di Monica Lanzillotta si configura come un viaggio, diacronicamente ordinato, nella vita, nelle opere e nella poetica di Cesare Pavese, la cui parabola creativo-esistenziale viene ricostruita con dovizia informativa, analizzata con rigore critico e interpretata alla luce di un particolare e distintivo binomio tematico-culturale, che ha caratterizzato l'intera produzione letteraria pavesiana: la polarità infanzia-maturità, filtrata attraverso il linguaggio del mito e ipostatizzata nelle esperienze simboliche di Dioniso ed Edipo.
La *Premessa*, scritta dall'autrice, fornisce le chiavi interpretative del saggio, a partire dalla collocazione dell'opera di Pavese, lontana dai movimenti letterari che hanno attraversato il Novecento, nella categoria del modernismo, figlia della crisi storica e delle trasformazioni sociali e scientifico-culturali che segnano l'Occidente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (p. 12).
Il dialogo costante tra l'impronta dionisiaca e la forma edipica si pone alla base del vivere e dello scrivere pavesiani e Monica Lanzillotta, che nella *Premessa* ripercorre minuziosamente i miti di Dioniso ed Edipo, attraversa dettagliatamente nel saggio le categorie poetiche che sostanziano il pensiero e le opere di Pavese: i poli dell'infanzia e della maturità, «a cui sono correlate […] le parole-satellite "campagna" (titanico-dionisiaco) e "città" (olimpico-apollineo)» (p. 14); le immagini mentali dell'età istintivo-irrazionale che costituiscono i famosi «stampi» (vd. C. Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti, L. Nay, Einaudi, Torino, 1990, p. 233) della conoscenza del mondo; l'esperienza originaria dell'infanzia che fonda il mito degli eventi unici, vissuti una 'prima volta' e tramutati in rivelazioni atemporali, che condizioneranno la volontà dell'adulto; la 'poetica del destino', sintagma che «sintetizza la parabola dell'esistenza degli uomini, che si consuma tra la "prima volta", sepolta nell'infanzia, e la "seconda volta", di ritrovamento dell'infanzia, parabola che si traduce, a livello creativo, nella "monotonia"» (p. 14); la lezione dei classici latini e greci, reinterpretati alla luce degli studi etno-antropologici e di storia delle religioni (Lèvy-Bruhl, Frazer, Frobenius, Otto, Philippson, Kerényi, Pestalozza, Untersteiner); il mito considerato come linguaggio universale e privilegiato per la rappresentazione della condizione umana.
Se la riemersione delle origini, della 'prima volta', del rimosso costituisce il centro delle opere pavesiane, «le trame ruotano intorno all'indagine conoscitiva che porta progressivamente il personaggio a riconoscere il destino, la forza inconscia che lo risospinge in una sola direzione, verso le origini, per cui i miti sottostanti alle storie raccontate da Pavese sono quello di Dioniso, che rappresenta lo stato costitutivo dell'infanzia, il caos indifferenziato, il mostruoso […], e quello di Edipo celebrato da Sofocle» (p. 15), che rappresenta la maturità dell'adultità e, in definitiva, il destino dell'uomo. Dioniso ed Edipo sono accomunati dalla predeterminazione del fato familiare, che ne governa le esistenze, nonché dalla condizione dell'erranza, mitologicamente definita («Edipo, come Dioniso, è nomade e selvaggio, perché è condannato a non poter essere un cittadino della *pòlis*», p. 33) e concretizzata nei simboli della barriera (dei margini) e della strada, che connotano progressivamente le parabole esistenziali dei personaggi delle opere di Pavese, ponendosi alla base di percorsi di formazione che, mediando il passaggio dall'età dell'infanzia

all'età adulta, decretano la fine delle illusioni e l'avvicinamento a una solitudine esistenziale, che si configura come marchio indelebile dell'io narrato pavesiano.
Nel saggio la formazione di Pavese viene ripercorsa in tutta la sua complessità e ricchezza: dall'interesse giovanile per la lettura eclettica (lo scrittore si definisce «uomo-libro», p. 56) al rapporto privilegiato con il professore di liceo Augusto Monti, dalla scoperta della vocazione letteraria agli studi universitari presso la facoltà di Lettere di Torino, dalle riunioni settimanali della confraternita degli ex studenti del liceo D'Azeglio alla maturazione di un consapevole distacco dall'impegno politico: il «rapporto [di Pavese] con l'ambiente antifascista torinese è tutto all'insegna di una sofferta dialettica di repulsione e attrazione, determinata dalla convivenza dionisiaca dei contrari, tra essere (essere un *raté*, […], ossia un vagabondo, uno sradicato, un eterno adolescente) e dover essere (farsi uomo, impegnarsi)» (p. 42).
L'interesse adolescenziale per il cinema americano si travaserà in vari scritti giovanili (ad esempio, *Ciau Masino*) e accompagnerà Pavese per tutta la vita, concretizzandosi nella scrittura di soggetti e sceneggiature tra il 1948 e il 1950, così come lo sosterrà una passione inestinguibile per lo studio delle lingue. Lo scrittore, «sin da giovanissimo, percepisce come angusti gli orizzonti dell'identità culturale nazionale e fascista e si apre alle lingue e alle culture del mondo, antiche (greco e latino) e moderne (francese, inglese e tedesco), cimentandosi anche nel mestiere di traduttore: ama dionisiacamente i territori di frontiera, opera un allargamento dei confini che non prevede gerarchie e distanziamenti tra culture. Con le lenti dei classici greci e latini legge anche la letteratura angloamericana» (p. 49).
L'attività di traduzione impegna Pavese dal periodo del confino fino al 1950, diventando un vero e proprio mestiere nel decennio 1930-1940. Ma Pavese si cimenta sin da giovane anche nelle forme della scrittura privata, in particolare epistolare (che ha come modello Petrarca) e diaristica (che lo scrittore pratica sin dal 1922), ispirandosi ad Alfieri, Leopardi, Baudelaire e Nietzsche e sostanziando progressivamente la sua poetica nella «dionisiaca compresenza dei contrari» (p. 58) e nella «teoria edipea del destino» (p. 59).
Le relazioni impossibili o fallimentari con le donne di cui s'invaghisce, unite alla percezione di un sostanziale fallimento in ambito letterario, determinano in Pavese l'esplosione di sentimenti totalizzanti, quali solitudine, sofferenza, vittimismo, autodenigrazione, che tuttavia sono alla base del fondamentale sperimentalismo autoriale, come testificano le identità ibride dominanti nei racconti giovanili. Pavese si specchia letterariamente nella figura sofoclea del mendicante (che compare in molti racconti degli anni Venti), personaggio edipico, ma «che rimanda alla marginalità, [e che] è da ricollegare anche alla poetica dionisiaca della "barriera"» (p. 65) e del doppio, categoria tematica evidente anche nei «due poli geografici che saranno anche quelli eletti nella produzione matura: la campagna (le Langhe) e la città (Torino)» (p. 66). Nel periodo in cui si fronteggiano i movimenti di Strapaese e Stracittà, Pavese «si fa aedo di "strabarriera", ossia valorizza la zona liminare di Torino che invade la campagna, la città in campagna» (p. 66).
Gli anni 1930-38 costituiscono il periodo dell'esordio poetico dello scrittore e della sua attività lavorativa presso l'Einaudi. La traduzione di opere di letteratura angloamericana, diventata quasi una vocazione per Pavese, consente allo scrittore, tra l'altro, di trarre linfa vitale tematica e tecnico-stilistica per la scrittura delle future opere narrative e per le liriche di *Lavorare stanca*.
La ricostruzione dettagliata di Monica Lanzillotta del panorama culturale ed editoriale degli anni Venti-Trenta e dello scenario censorio e dittatoriale del regime fascista media la narrazione delle vicende pavesiane legate all'attività einaudiana e al periodo di confino trascorso a Brancaleone Calabro. Circostanze biografiche e produzione poetica e narrativa s'intrecciano, consentendo al lettore di addentrarsi all'interno dell'universo esistenziale e letterario pavesiano e di seguire le fasi della scrittura autoriale.
Le immagini-racconto delle liriche di *Lavorare stanca* si rivelano, allora, come il frutto di un «recupero memoriale dell'infanzia dionisiaca e [della] presa di coscienza del destino, di cui

[Pavese] è ignaro, come Edipo, diventandone consapevole a brandelli, quando improvvisamente riaffiorano alla memoria i momenti significativi della sua infanzia e adolescenza, illuminando il presente» (p. 93).
Di «cronometria simbolica» (p. 94) parla Monica Lanzillotta quando, analizzando i romanzi del dittico *Prima che il gallo canti*, rileva come l'alba del titolo «segn[i] il trapasso dall'adolescenza dionisiaca alla maturità edipea: la maturità, per lo scrittore, appartiene alla stagione invernale ed è caratterizzata dalla consapevolezza del destino» (*ibidem*).
All'attività lavorativa di Pavese, che nel biennio 1939-41 ruota intorno alla casa editrice Einaudi, si affianca sempre più speditamente la produzione letteraria, che vede la scrittura di tre romanzi: *Paesi tuoi* (la cui trama «si dipana tutta intorno a immagini-racconto tese a restituire il viaggio di Berto come regressione nello spazio dell'indistinzione primordiale del dionisiaco», p. 104), *La bella estate* (che viene legato da Pavese agli altri due romanzi *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole* «attraverso la cronometria simbolica dell'estate (la stagione dell'adolescenza», p. 107) e *La spiaggia*.
Tra i linguaggi universali utilizzati da Pavese per comunicare la sua visione del mondo e dell'Uomo figurano quelli della mitologia, del cinema, dei fiori e dei vestiti, abilmente illustrati nella monografia.
L'attività letteraria pavesiana del dopoguerra rispecchia una profonda concezione antidogmatica della cultura: «Pavese, pur iscritto al PCI e pur collaborando con l'"Unità", è tra gli intellettuali che avverte maggiormente i limiti della letteratura *engagée*, pericolosamente asservita alla politica e alla ideologia degli intellettuali antifascisti» (pp. 134-135). Avverso al neorealismo, lo scrittore pubblica nel 1946 *Feria d'agosto* («manifesto della [sua] poetica», p. 159) e avvia, con Ernesto De Martino, il progetto della "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici" (la "Collana viola").
Sono anche gli anni dell'incontro con Bianca Garufi, della pubblicazione del romanzo *Il compagno* («*Bildungsroman* politico», p. 154) e delle liriche *La terra e la morte* (1947).
Il triennio 1947-49 è definito «creativo» (p. 163), in quanto «rappresenta un periodo cardine nella biografia di Pavese, sia per l'impegnativa attività editoriale sia perché s'impone, presso pubblico e critica, come scrittore» (p. 163).
La riscrittura del mito classico operata da Pavese nei *Dialoghi con Leucò* passa attraverso la definitiva tematizzazione della «compresenza dei contrari» (p. 14) che, sintetizzata nel lessema «mostruoso» (Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 326), risulta centrale nei "dialoghetti", ma percorre tutta l'opera pavesiana, traducendosi «a livello contenutistico, nell'elezione della soglia, della barriera, della *hybris*, delle identità ibride (esseri fitomorfi e teriomorfi), anche a livello sessuale; a livello formale, nella predilezione delle metafore antropomorfiche e delle sinestesie e nella frattura dell'asse lineare del tempo» (p. 15). Leucò è la dea bianca con un passato da mortale, collegata al mare e mediatrice tra l'uomo e la divinità, pertanto è connessa a varie «figure femminili del vissuto di Pavese e del suo universo finzionale: dalle *Donne appassionate* di *Lavorare stanca* a Clelia della *Spiaggia*, da Bianca Garufi, proveniente dal mare siciliano, a Constance Dowling, l'ultimo amore di Pavese giunta dall'oceano americano, donne da accostare alla bianca *Moby Dick*, imprendibile regina dei mari, che è l'icona riassuntiva» (p. 165) delle costanti afroditico-artemidee e mediterranee del femminino.
Nei *Dialoghi* il principio apollineo convive con quello dionisiaco e con il senso del destino edipeo, ma è nelle opere del 1950 che giunge a compimento la parabola della 'poetica del destino' pavesiana.
*La luna e i falò* porta a compimento l'evoluzione del tema dell'erranza, in quanto tale dimensione collega Anguilla sia a Dioniso che a Edipo: «Anguilla-Dioniso è l'adolescente che scappa da casa, camminando sulla strada dell'avventura; Anguilla-Edipo è l'uomo maturo che, consapevole del suo destino, rimane solo, vagando per la strada» (p. 203).

Le liriche di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* costituiscono la conclusione della stagione poetica pavesiana, che termina sotto l'impronta della donna «ricondotta al referente mitico della Grande Madre» (p. 218), che porta con sé la vita e la morte.
Conclude la monografia l'appendice *Opere musicali ispirate a Cesare Pavese*, curata da Flavio Poltronieri e Manlio Todeschini, che elenca le opere musicali d'ispirazione pavesiana articolandole in tre sezioni (*Musica leggera*, *Musica classica*, *Brani musicali contenenti riferimenti a Cesare Pavese*) e che sigilla l'interessante e complesso itinerario all'interno della poetica pavesiana, «punto di confluenza e sintesi di diverse tradizioni – dai classici greci e latini alla moderna letteratura angloamericana, dall'etnologia alla psicoanalisi – integrate in un sistema di pensiero che non prevede il rispetto per le apparenze culturali e che si fonda su due poli: l'infanzia e la maturità» (p. 13).

**Elisa Chiocchetti**

Giuseppe Lupo
*La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*
Soveria Mannelli
Rubbettino
2021
ISBN 978-88-498-6537-0

Dall'urto col moderno, la letteratura del (e sul) Sud mostra una certa reticenza nell'annettere il territorio del Meridione dentro le coordinate del progresso, rifugiandosi piuttosto nel vizio dell'immobilismo, come rileva Giuseppe Lupo nel suo libro *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*. Il filo conduttore della sua lettura è la Storia, intesa né come una lineare successione di date, né come una raccolta di fatti o testimonianze, ma come un'idea percepita ed elaborata da ogni autore meridionale per definire l'identità di questa regione sospesa tra l'Appennino e il Mediterraneo.
Raccogliendo un compendio che procede dall'Ottocento al Duemila e vede, accanto a nomi classici, quali Verga, De Roberto, Pirandello, anche Carlo Levi, Vittorini, Nigro, La Capria, D'Arrigo, Consolo, Crovi, Silone, Jovine, Alvaro, Sinisgalli, Lupo sviscera la storia meridionale attraverso i suoi eventi principali: dall'Unità al brigantaggio; dalla questione contadina alla rottura del secondo dopoguerra; dalla frammentazione dell'identità con le migrazioni oltreoceano fino all'epoca postmoderna, arrivando così a svelare un pericoloso processo di edificazione di un'immagine ambigua e statica di Meridione, a cui contrappone la prospettiva di una possibilità di riscatto. Il punto di partenza è l'anti-storia di Spinazzola (*Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990), a cui Lupo aggiunge le nuove categorie della non-storia e della controstoria (*Il rifiuto della storia*, pp. 23-40). Sono queste tre categorie interpretative che permettono di comprendere come la letteratura abbia contribuito a imprimere al Sud la percezione di una terra immobile, arcaica, premoderna, eternamente inserita in un'intercapedine antievolutiva da cui diventa indispensabile fuoriuscire.
L'indagine di Lupo si sviluppa quindi in un orizzonte «meridiano», per richiamare *Il pensiero meridiano* di Franco Cassano (Roma-Bari, Laterza, 1996), volta a proporre un anti-canone letterario che si opponga all'apparenza – a tratti meridionalista – data al Sud prima da Verga e poi ripetuta nel Novecento da Carlo Levi. Autore che ha trascinato la letteratura meridionale dentro la modernità, Verga è l'ideatore della non-storia, una linea temporale che ha condannato la Sicilia, «isola di carta» e metafora dell'ampia area mediterranea (Antonio Di Grado, *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Palermo, Arnaldo Lombardi, 1996), al mito immobilista e latifondista. Questa narrazione premoderna, dove l'«etica dei contadini», retta sul legame con la terra, con la famiglia e coi valori della tradizione, ha prevalso su quella «dell'artigiano», del lavoro e dell'imprenditorialità, si è ben presto affermata come epopea agreste, protratta ancora nel pieno del Novecento da Levi con l'antropologia del *Cristo si è fermato a Eboli* (1945). Levi, giunto da Torino alla Lucania quasi come in un baratro infernale – d'altronde, lo suggeriscono il lessico e un'orografia di dantesca memoria, esposti largamente nel capitolo *Inferno contadino e paradiso americano* (pp. 79-100) –, limitando la possibilità di una discesa della redenzione nella regione e riproponendola nella sua veste contadina e folklorica più antica, ha ribadito, ancora una volta, il canone della non-storia e ha riproposto l'immagine di una Basilicata latifondista e scomparsa dalle coordinate del progresso.
L'influenza giocata dal libro di Levi sulla cultura novecentesca, come si rileva tanto da alcune ricerche (Banfield, Bronzini, De Martino, Friedmann, Peck, Rossi-Doria) quanto da inchieste gravitanti intorno alla casa editrice Laterza (Bianciardi e Cassola, Fiore, Russo, Scotellaro, Vallini),

spinge Lupo a parlare di «levismo», termine impiegato per designare una categoria di edificazione del Sud che insegue gli "ismi" del premoderno (immobilismo, arcaismo, folklorismo). Perpetrato da tanta letteratura in una replica ossessiva, nel tempo della contemporaneità e di fronte agli effettivi sviluppi della regione mediterranea – come le scoperte petrolifere della stessa Basilicata –, il levismo non può più costituirsi come modello interpretativo e narrativo del Sud italiano. È dunque necessario scoprire «una sorta di controcanto» allo stereotipo della non-storia, una nuova modalità di lettura del tempo meridionale che possa a sua volta determinare anche la rivalutazione di quella tradizione. Per questo motivo, Lupo predispone anche un canone «antileviano», che ha come capostipite Elio Vittorini, l'unico siciliano capace di scostarsi dalla «sicilitudine» di Sciascia e di intavolare per la sua terra, con le geografie e gli abitanti che le sono propri, la ricerca di una nuova soluzione di redenzione, prima nella sfera dell'anti-storia, specie in *Conversazione in Sicilia* (1941) e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947); poi nella Storia vera e propria con *Le città del mondo* (1969). In quest'opera, significativamente rimasta inconclusa e pubblicata postuma, Vittorini supera il sistema verghiano-leviano, trascinando per la prima volta nel mito dell'Arcadia siciliana i segni e gli oggetti della modernità industriale e politecnica, così da imprimere finalmente un'accelerata al tempo isolano, che rientra nelle parabole del contemporaneo (*Il demone dell'Arcadia*, pp. 121-138).

Per cogliere il passo ulteriore di questo percorso di riabilitazione storica, Lupo si sposta dall'isola al continente, nei pressi di Napoli, là dove la «civiltà delle macchine» è finalmente introdotta anche nel Mezzogiorno. Intorno all'esperienza olivettiana, con autori come Ottieri, Bernari e Sinisgalli è possibile identificare la lezione di una «terza via», una soluzione per fuoriuscire dall'apparenza della «civiltà della terra», senza rischiare di cadere né nel mito contadinesco né nel capitalismo settentrionale (*Civiltà della terra, civiltà delle macchine*, pp. 167-182). Su questo modello, che elegge la fabbrica a luogo per il riscatto dei vinti, la via per la redenzione storica è presto delineata e prosegue ancora negli anni Duemila intorno alla scuola di Raffaele Nigro (Cappelli, Pascale, Piccolo, De Silva).

Ma nell'epoca postmoderna, con la fine dell'era delle macchine, la salvezza può ormai essere trovata solo attraverso l'utopia (*Viaggio nei paesi d'utopia*, pp. 219-232). Utopia non «della fuga» ma «della ricostruzione» – secondo le categorie proposte da Mumford – come quella offerta da Vittorini nelle *Donne di Messina* (1949) e da Pomilio nel *Quinto evangelio* (1975, ristampato di recente con un'*Introduzione* dello stesso Lupo: Milano, Bompiani, 2022), l'unica in grado di restituire alla letteratura del Mezzogiorno un «narrare angioino» che si imponga su un «narrare aragonese». Su questa contrapposizione, con cui si conclude il lavoro di Lupo, si costruiscono la scelta e la possibilità della redenzione, per il tempo e la regione, di una narrativa che abolisca il fatto nudo e crudo, privo di fantasia e immaginazione, a modello verghiano («aragonese», appunto), e si apra al ludico, al fantastico e all'utopico delle radici angioine, rintracciabili in Boccaccio e Giambattista Basile. È dunque questa, nell'ottica di Lupo, una proposta di sviluppo narrativo e interpretativo che può trascinare le regioni mediterranee e appenniniche verso il riscatto del futuro.

**Giuseppe Candela**

Eugenio Montale
*Divinità in incognito. Lettere a Margherita Dalmati (1956-1974)*
a cura di Alessandra Cenni
Milano
Archinto
2021
ISBN 978-88-7768-734-0

La mancanza di una raccolta completa degli epistolari di Eugenio Montale è un autentico problema per i montalisti, che, tra gli inediti e le edizioni parziali disseminate in volumi ormai fuori stampa o nelle più disparate pubblicazioni, sono costretti a confrontarsi con oltre sessanta testi in cui sono riportate lettere, contenenti talvolta preziose dichiarazioni di poetica e imprescindibili informazioni biografiche necessarie per l'esegesi dei testi poetici e in prosa.
La pubblicazione a cura di Alessandra Cenni per la casa editrice Archinto dell'epistolario a Margherita Dalmàti, traduttrice, poetessa e studiosa di poeti neogreci in italiano, ci offre un nuovo tassello del puzzle che virtualmente compone l'epistolario di Montale. Le lettere a Dalmati sono ben 42, scritte dal 1957 al 1974 e ritrovate dalla curatrice in casa della stessa destinataria in Platia Amerikis, ad Atene, insieme ai libri autografati dal poeta e a dei pastelli – gli stessi a cui alluderebbe in *L'arte povera*, la seconda poesia di *Diario del '71 e del '72* (1973).
L'epistolario getta luce sul reale rapporto tra il poeta e Maria-Nike Zoroyannidis (questo è il nome reale di Dalmati), con la quale Montale aveva stretto una sorta di relazione amorosa per lo più a distanza, fatta di rari e occasionali incontri quando la donna si recava nella penisola (nella lettera 26 settembre 1962 Montale si paragona addirittura a Jaufré Rudel, il trovatore dell'*amor de lonh*). Non è solo questa però la ragione dell'importanza delle lettere: infatti in molte di esse il poeta dà indicazioni sulla sua opera poetica o riporta addirittura testi integrali che solo dopo saranno inclusi nelle sillogi.
Così, ad esempio, nella lettera del 30 settembre 1969 Montale fornisce preziose informazioni sulla raccolta che sarebbe uscita due anni dopo, *Satura*: «Ho molte poesie nuove, circa 80! Sottratte quelle satiresche (una ventina, non tutte pubblicabili) ne restano 60, quasi tutte scritte negli ultimi mesi. Sono molto diverse dalle altre, alcuni diranno peggiori, ma io non lo credo. Sono poesie di divinità in incognito. Questo potrebbe essere il titolo del nuovo libro. Che ne dici?» (p. 100)
Il poeta, dunque, afferma di aver scritto ben ottanta poesie a quell'altezza cronologica. Nella sua edizione definitiva *Satura* si compone di 103 poesie (o 109, contando autonomamente i componimenti in forma di dittico). Può sorprendere che forse una quarantina di componimenti siano stati ideati solo negli ultimi due anni, considerando che, delle ottanta già scritte nel settembre del '69, il poeta avrebbe voluto eliminarne «una ventina»; impossibile sapere quali e se in definitiva le abbia realmente scartate. Montale inoltre propone un altro ipotetico titolo per la raccolta: sapevamo che, prima di optare per *Satura*, aveva pensato a *Rete a strascico* come titolo per il quarto libro poetico; adesso però l'epistolario a Margherita Dalmati ci consegna un ulteriore titolo scartato, *Divinità in incognito*, che sposta l'attenzione sulla presenza delle figure femminili che costellano tutti i libri del poeta fino ad *Altri versi* (1980). D'altronde *Divinità in incognito*, oltre a essere il titolo scelto da Cenni per questo prezioso epistolario, è anche il titolo di una delle più importanti poesie di *Satura*, che compare già nella lettera del 5 aprile 1963, riferito però a una *plaquette* di cinque poesie.
Sempre nella lettera del '69 va rilevato l'uso dell'espressione «satiresche». L'aggettivo infatti non anticipa solo il titolo definitivo della raccolta, ma suggerisce l'idea che Montale si era fatto del

nuovo libro in costruzione, ben diverso dal tono sostenuto che invece manteneva nelle prime tre raccolte. Com'è noto, *Satura*, riprendendo il senso pregno che aveva il genere nella latinità, allude tanto alla varietà dei contenuti della nuova raccolta (non solo per la mescolanza dei toni, ma anche dei generi lirici, tra cui la lettera, la filastrocca, la parodia...), quanto allo stile che fonde termini della comunicazione quotidiana e di consumo, forestierismi e termini ricercati o appartenenti a linguaggi settoriali (uno dei più frequenti è quello culinario). Eppure, nella lettera a Margherita Dalmati Montale pare proprio sottolineare prioritariamente l'aspetto satirico e caustico che anima moltissime poesie da *Satura* in poi.
Ancora, si veda la lettera del 20 dicembre 1966, risalente a tre anni prima; alla fine della missiva, Montale allega uno *xenion*, *L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe...* (*Xenia II*, 3), composto il 12 dello stesso mese. Non sono presenti varianti, ma la poesia è preceduta da un'affermazione significativa che rivela uno dei modelli di riferimento a cui guarda Montale: «Quello che segue fa parte di un gruppetto di *Xenia* che ho dedicato a Mosca. Ha un lieve sapore goethiano» (p. 91). Goethe in effetti aveva composto un gruppo di *Xenien* insieme a Schiller, pubblicate poi nel *Musenalmanach*. Sorprende qui non trovare il nome di Marziale, più noto per i suoi *Xenia*, ma quello del grande rappresentante del Classicismo tedesco, tanto più che il poeta si sta rivolgendo a una grecista: non è dunque un'affermazione lasciata al caso e probabilmente andrà meglio indagata da successivi studi, magari proponendo un raffronto tra la lirica goethiana e la produzione montaliana di quest'epoca.
*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe…* non è l'unica poesia riportata nell'epistolario: la lettera del 23 settembre del 1969 contiene uno dei capolavori di *Satura*, *Botta e risposta III*, componimento di stampo epistolare in cui l'interlocutrice è la stessa Dalmati, voce femminile a cui è attribuita la «lettera da Kifissa» che apre la poesia. Sapevamo già che la poesia era dedicata a Margherita Dalmati dalla *Nota d'Autore* contenuta nella raccolta, ma è sorprendente scoprire che forse la prima lettrice di *Botta e risposta III* sia stata proprio la sua dedicataria, tre anni prima che il libro vedesse la luce.
La lettura di questo epistolario consente anche di ricostruire di scorcio una serie di rapporti e relazioni tra Montale e le sue conoscenze (Zampa, Luzi...) e di apprendere informazioni sulle sue attività quotidiane, come la sua abitudine di assistere agli spettacoli musicali o la lettura dei poeti greci moderni (Kavafis, Seferis...), un interesse comune con la sua interlocutrice. Grazie ad Alessandra Cenni possiamo dunque leggere questa importante raccolta di lettere, corredata da un fitto apparato di note della curatrice, che permettono di comprendere riferimenti altrimenti oscuri ai non specialisti, e accompagnata da una preziosa prefazione sul rapporto tra il poeta e la studiosa greca.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Sara Gregori**

Mario Morasso
*Profezia*
a cura di Pier Luigi Ferro
Napoli
Diana Edizioni
2022
ISBN 9788896221853

Assente nell'unica biblioteca che sembrava conservarlo e mai più ristampato dal 1902, ora recuperato e riportato alla luce da Pier Luigi Ferro, il poemetto *Profezia* si colloca con agio tra i volumi che la collana «Caveau» colleziona con l'intento di dare al lettore preziosi e introvabili documenti letterari, accompagnato, inoltre, da un saggio esaustivo e puntuale firmato dal curatore. I venti canti del poemetto uscirono dapprima a puntate su «Iride» dal 1899 al 1900, e due anni dopo, a rivista ormai chiusa, nella «Collezione Iride» furono raccolti in volume, dove appaiono varianti significative sfuggite all'edizione in rivista a causa di un «disguido postale che ritardò l'arrivo delle bozze corrette» (p. 119). Il tesoro che si recupera con l'edizione critica di *Profezia* ha valore documentale, ma ha anche il merito di perseguire la giustizia storico-letteraria poiché consente di riempire un tassello della letteratura italiana tra Otto e Novecento. Sembra, infatti, che le opere *fin de siècle* rischino spesso di essere private di funzione autonoma: schiacciate tra due fuochi, ne resta l'esito di letture parziali attraverso filtri categorici dannunziani oppure entro l'ottica filogenetica del nuovo movimento guidato da Marinetti.
Nel 1966, in accordo con le intuizioni di Pär Bergman, Sanguineti raccolse le prime idee su Mario Morasso nell'*Estetica della velocità*; negli anni a seguire Anna Ossani e Piero Pieri hanno pubblicato validissime monografie e, fino ai primi anni del Duemila, molti interventi su Morasso ne hanno sottolineato la funzione anticipatoria, sia nella modernolatria unita all'estetica della velocità, sia nelle attitudini imperialiste, reazionarie, antifemminili, se non misogine, che sarebbero maturate negli anni a seguire con il fascismo. Parziale la ricostruzione degli anni di formazione di Morasso, se non fosse per i volumi di Stefano Verdino dedicati all'età simbolista in Liguria, ma le lacune sono ora felicemente recuperate dal solido saggio introduttivo all'opera, dove Ferro si dedica agli anni genovesi di formazione universitaria di Morasso (1888-1892) fino a tracciare il perimetro che decreta e spiega la chiusura della stagione simbolista, segnatamente caduta nel 1902 con la pubblicazione di *Profezia*, «epicentro dell'opera dello scrittore genovese» (p. 15).
Come abile archeologo lo studioso ricrea i nessi tra avvenimenti storici e soluzioni letterarie, scavando tra gli articoli pubblicati da Morasso in rivista, dagli aurorali contributi conservati nel settimanale «Liguria letteraria artistica» ai più significativi interventi sull'«Idea Liberale» e sulla «Gazzetta di Venezia». Sebbene il ruolo del poeta-vate fosse dato per morto da Betteloni e Poerio, tra gli altri, il profondo interesse di Morasso per il giornalismo culturale testimonia sin dalla prima attività «le sue aspirazioni e impulsi demiurgici di *meneur*» (p. 16): appena laureato in Giurisprudenza, nel 1892 pubblica articoli dedicati al diritto romano e alla filosofia scientifica, elabora una propria visione dell'evoluzionismo spenceriano, e interpreta lo spiritismo come un «gaz psicologico proveniente dalla putrefazione del sentimento religioso» (p. 20). La convergenza tra interessi letterari ed epistemologici dimostra la partecipazione al dibattito tardo positivista ed è messa efficacemente in evidenza da Ferro prendendo in esame il breve saggio di Morasso su D'Annunzio: nel 1893 usciva per Treves il volume che ospitava *Poema paradisiaco* e *Odi navali*, così, la doppia occasione permette a Morasso di condurre un'indagine sociologica e politica, prima commentando lo slancio civile «erede» del Risorgimento, e poi, in linea con le contemporanee

inchieste sul matrimonio, citando da *Pamphila* versi che gli paiono inni profetici alla libertà d'amore, per concludere, infine, con la ratifica delle posizioni del pescarese, «più moderne dei sociologhi» (p. 21) a proposito di famiglia e libertinismo. Contrario a chi era incapace di comprendere la bellezza dell'opera dannunziana, l'autore di *Profezia* nel 1899 era primo tra i sostenitori del Vate salvo poi distaccarsene drasticamente quando D'Annunzio passò ai banchi dell'estrema sinistra.
Archeologo, si è detto del curatore del volume, pensando anche a testi come *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio* o alla ricostruzione dei fatti di Varazze in *Messe nere sulla riviera*, ma a descrivere il metodo dello studioso vale bene anche l'attribuzione di qualità da restauratore, se si pensa almeno alla nuova prospettiva della *fin de siècle* data in queste pagine. Preconizzazione del futuro ed egotismo stirneriano sembrano due elementi ricorrenti e intrinsecamente legati in quel torno d'anni, ma se, ad esempio, la spirale evolutiva di vichiana memoria recuperata nel *Verso libero* di Lucini sottende l'educazione delle folle verso il progresso, i principi sociali sono da Morasso esecrati: la «profezia suprema» (p. 15) si traduce in reazionarie forme illiberali e antiparlamentari, promotrici di una visione distopica sedimentata attraverso i giornali (cfr. p. 24). Che l'idea evoluzionista egoarchica sia fondativa del poema lo si nota osservando lo schema ternario in cui si organizza l'opera (cfr. p. 64, n. 66): *Il chiostro dei venti*, *Il Messia della morte*, *Il Messia della vita*, dove il terzo momento corrisponde alla «perfezione della felicità» (p. 42). La tripartizione, però, non ha contorni netti, infatti Morasso nell'*Argomento del Poema* spiega che «tutti gli elementi dei canti si adunano, si intrecciano, si combinano nella creazione dell'idea suprema» e così, forse, anche le scelte metriche e organizzative del testo collaborano a questo fine. L'ambizione poematica e narrativa (cfr. p. 45) conserva l'unità, mentre la collaborazione del lettore attivo dovrebbe consentire di superare le oscurità semantiche provocate dal largo uso di metonimie e metafore. Sfoggiando per l'ultima volta l'armamentario simbolista fatto di «echi», «brani di sogno» e «indeterminatezze», l'autore spiega che «lo sforzo sarà compensato fino a costituire la sensazione limpida e concreta, la significazione perfetta, l'idea grandiosa e lucente, l'accordo impeccabile, l'immagine rivelatrice, lo schema e l'essenza della costruzione poetica» (p. 84).
Nel poemetto si delinea un sistema di intrecci che non mira alla compresenza, alla pluralità, anzi *Profezia* è un'opera «che fa consistere la perfezione con la massima grandezza, la massima espansione e il massimo godimento dell'io» realizzando, scrive Morasso, il «riflesso poetico di quel sistema filosofico, da me chiamato *egoarchia*» (p. 85). Nel 1898 l'autore aveva intitolato così una delle sue opere, alludendo con egoarchia ad una forza capace di infrangere «i vincoli che costringono l'io nella catena sociale» (p. 48) tramite la pulsione sessuale. Con quest'ultima aporia Morasso decreta lo scacco ideologico del sistema egoarchico e, insieme, del suo riflesso in forma di figurazione poetica: *Profezia* chiude la «fase stirneriana» (p. 51) e le pulsioni erotiche si evolvono nella ricerca dell'energia meccanica, «più misteriosa e più possente della natura» (p. 53).
Per concludere, alla vigilia della guerra il grande egoarca si rassegna a ogni possibilità poetica e profetica e nel 1914, prima di dedicarsi al solo periodico sportivo «Motori Aero Cicli & Sports», scrive: «una guerra enorme balzata fuori contro tutti i pronostici ha fatto *tabula rasa*» (p. 14). Da tutt'altra ottica e con sarcasmo, si veda come la profezia intellettuale abbia avuto seguito, via Gadda: «l'appellativo di profeta, cioè vate, ebbe largo spaccio dal 1840 all'80, e da noi fino al '15: mille novecento quindici. Anzi: fino al '45: quarantacinque! ventotto aprile, quella volta».

**Monica Schettino**

Mario Novaro
*Scritti filosofici*
a cura di Paolo Zoboli e Elena Decesari
Novara
Interlinea
2022
ISBN 978-88-6857-488-8

Il *corpus* con gli scritti filosofici di Mario Novaro (Diano Marina, 1868 - Forti di Nava, 1944) pubblicato da Interlinea nella collana "Studi" a dicembre 2022 con il contributo della Fondazione "Mario Novaro" di Genova, restituisce oggi a un lettore attento lo svolgimento del pensiero filosofico del poeta di *Murmuri ed echi* (1ª ed. Napoli, Ricciardi, 1912). D'altra parte l'unica raccolta poetica dello scrittore, con un'elaborazione complessa e cinque diverse edizioni (5ª ed. Napoli, Ricciardi, 1941), ha avuto la sua edizione critica poco più di dieci anni fa a cura di Veronica Pesce e prefazione di Giorgio Ficara (Mario Novaro, *Murmuri ed echi*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2011) ed è stata recensita in questa sede da Eleonora Cardinale («Oblio», II, 5, pp. 185-186). Reso fruibile l'instancabile lavoro di varianti che ha connotato il percorso poetico di Novaro, gli *Scritti filosofici*, con la cura attenta di Paolo Zoboli e Elena Decesari, smuovono ora dal profondo l'ipotesto ideativo del Novaro-poeta attraverso la riflessione del Novaro-filosofo, quasi a chiudere il cerchio, procedendo *à rebours*, nel percorso suggerito da Montale che, lettore del conterraneo ligure, lo aveva definito con il binomio di «poeta-filosofo» (Eugenio Montale, *Poeti e paesaggi di Liguria*, «Atlas», numero unico, Milano, Tipografia d'Arte A. Luchini & C., 1927, p. 107). Ora di fronte all'ampiezza e alla profondità speculativa del Novaro-filosofo, l'idea che si possa invertire tale espressione, per parlare di un 'filosofopoeta', potrebbe non essere azzardata. Nello studio monografico che ha preceduto di poco l'uscita del volume con gli *Scritti filosofici*, Paolo Zoboli ha ridisegnato in maniera ampia e approfondita il profilo dello scrittore dando conto della sua formazione e constatando che essa fu «squisitamente filosofica» mentre «principalmente filosofici resteranno sempre i suoi interessi» (Paolo Zoboli, *Mario Novaro (seconda parte),* «Quaderni del "Cairoli"», 36, 2022, p. 302; nella stessa sede è uscita la prima parte del saggio, «Quaderni del "Cairoli"», 33, 2019, pp. 190-219, mentre la terza parte è prevista in uscita a giugno 2024). Nell'*Introduzione* agli *Scritti filosofici*, Zoboli ha poi verificato ulteriormente le sue affermazioni rileggendole attraverso la lente delle testimonianze e fornendo ai lettori i riferimenti biografici, e più specificatamente filosofici, in cui inquadrare questa vasta, e puramente speculativa, produzione. Ne emerge un profilo profondamente coeso: un tenace figlio di industriali liguri (la famiglia di Novaro era proprietaria di una ditta olearia, lo "Stabilimento P. Sasso e Figli") che ragiona in prosa filosofica e in versi sulla teoria della causalità e il problema dell'infinito e che, tra il 1899 e il 1919, trasforma il foglio pubblicitario della ditta di famiglia nella «Riviera Ligure», un'elegante rivista di 'poesia pura' alla quale collaborano i maggiori autori del tempo. Un percorso coerente che vede nella ristampa dei testi filosofici un naturale compimento.
Presentati in ordine cronologico, annotati e accuratamente verificati sugli originali, gli *Scritti* si aprono con la lettera filosofica *A J. Simirenko* (Mario Novaro, *A J. Simirenko. Lettera*, Torino, Tipografia L. Roux e C., 1890) inviata da Oneglia a un compagno di studi berlinesi nell'estate del 1890. Il testo della lettera, «fondamentale – commenta Zoboli – per la successiva riflessione filosofica di Novaro e anche per la sua futura opera poetica» (Novaro, *Scritti*, cit., p. VIII) era stato segnalato e parzialmente pubblicato da Alberto Cavaglion nel 1987 (Alberto Cavaglion, *«Pel mio colle di Berta». Una lettera di Mario Novaro*, in «Astragalo», 13, giugno 1987, pp. 23-26) poi

inserito in appendice a un importante studio del medesimo autore in cui si ricostruivano gli anni berlinesi di Novaro in occasione del primo convegno a lui dedicato (Alberto Cavaglion, *Mario Novaro e la cultura berlinese di fine Ottocento*, in *Mario Novaro tra poesia e cultura*, *Atti del primo Convegno di studi svoltosi a Imperia dal 3 al 5 aprile 1987*, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. 80-89 e 92-101). A seguire due saggi su Malebranche, autore di riferimento per il giovane Novaro insieme con Giordano Bruno e Schopenhauer. Il primo saggio, *La teoria della causalità in Malebranche*, è uno dei capitoli della sua dissertazione di laurea, tradotto in italiano da Novaro stesso nel 1893 in vista di una seduta della Reale Accademia dei Lincei alla quale il giovane neolaureato fu invitato; il secondo, *La filosofia di Niccolò Malebranche*, è il testo della dissertazione, già pubblicata in Germania (Mario Novaro, *Die Philosophie des Nicolaus Malebranche*, Berlin, Mayer & Müller, 1893) e ora stampato per la prima volta in italiano grazie alla traduzione di Elena Decesari.

Novaro, come spesso accadeva in quegli anni ai figli degli industriali, aveva scelto di studiare all'estero, a Berlino e a Vienna, imparando a pensare e a scrivere nella lingua di Kant, Hobbes e Hume e si era infine laureato in filosofia il 26 luglio 1893 alla Friedrich Wilhelm Universität di Berlino. I legami con l'ambiente filosofico italiano dovettero però essere di una qualche importanza: l'anno successivo il giovane laureato si rivolge infatti alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino per chiedere il riconoscimento del suo titolo di studio. Se la lettera con cui deve essere stata inoltrata la richiesta non è stata individuata, l'Archivio storico dell'Università di Torino conserva (Registro degli esami di Laurea 1890-1899, anno 1894, p. 94) il verbale dell'esame di Laurea dello studente «Mario Novaro» in cui figurano, fra le altre, le firme di Pasquale D'Ercole e Arturo Graf, quest'ultimo poeta di una sensibilità affine a quella di Novaro; il voto risulta curiosamente basso, solo 73/100, ma la spiegazione potrebbe essere in parte in una lettera della Giunta del Consiglio Superiore d'Istruzione firmata da Settimio Costantini (all'epoca sottosegretario all'Istruzione) e datata 10 febbraio 1894 in cui si esorta l'Università di Torino ad accogliere la domanda, precedentemente rifiutata, di «Convalidazione di laurea in filosofia n. 1478» (Archivio dell'Università di Torino, Carteggio, 7° fascicolo, 1893-94) dello studente Novaro come previsto dall'articolo 140 della Legge Casati del 1859: «Ciò posto – recita il testo – è parso alla Giunta del Consiglio Superiore che non si debba senza altro respingere l'istanza del Sig. Novaro, ma che invece possa egli venir ammesso a subire l'esame di laurea in filosofia, […] ond'è che la mentovata Giunta propose che nell'esame che darà il Sig. Novaro le tesi sulle quali egli sarà chiamato a discutere siano non meno di tre e sopra materie diverse». Novaro si laurea dunque anche a Torino senza dover affrontare ulteriori esami, se non la discussione finale che si svolge il 16 marzo del 1894 alle ore 16.00: l'esame durò quaranta minuti. I due documenti, finora inediti, non fanno altro che rafforzare i legami di Novaro con l'ambiente torinese e in particolare con Arturo Graf e Gustavo Sacerdote (suo compagno di studi a Berlino), come già segnalato da Paolo Zoboli nella sua *Nota ai testi* (Novaro, *Scritti*, cit., pp. 185 e 188).

Dopo gli studi su Malebranche, Novaro si dedica quindi a uno dei nodi speculativi che più lo interesseranno negli anni a venire e che troverà largo spazio nei suoi versi: *Il concetto di infinito e il problema cosmologico*; il saggio, già pubblicato in tre parti sulla «Rivista italiana di filosofia» nel 1895, è raccolto, ristampato e annotato alle pagine 113-147 del volume. Dei *Pensieri metafisici di Niccolò Malebranche* scelti da Mario Novaro per la collana "Cultura dell'anima" (1ª ed. Niccolò Malebranche, *Pensieri Metafisici*, Mario Novaro (a cura di), Lanciano, Carabba, 1911) i curatori hanno invece scelto di riprodurre la sola *Prefazione* insieme con la *Bibliografia*, anche perché l'antologia curata da Novaro, frutto dell'incontro tra quest'ultimo e Giovanni Papini – all'epoca direttore della collana – è stata più volte ristampata da Carabba ed è disponibile dal 2008 in edizione anastatica. Dalla collaborazione con la collana di "Cultura dell'anima" nasce anche l'ultimo, ma non meno importante, testo filosofico presente nel volume: si tratta dell'*Introduzione* alla raccolta di aforismi del poeta cinese Zhuangzi (da Novaro traslitterato Ciuangzè) che lo

scrittore seleziona e traduce (attingendo a una loro versione inglese) per la collana di Papini nella quale usciranno nel 1922 con il titolo *Acque d'autunno* (1ª ed. Ciuang ze, *Acque d'autunno,* a cura di Mario Novaro, Lanciano, Carabba, 1922). Nel rapporto con questo classico della tradizione taoista del IV secolo a. C., Novaro trova una profonda affinità di pensiero tanto da «identificarsi se […] si riferisce a sé stesso come "Mario Ciuang-tze, o meglio Ciuang-tze Mario» (Novaro, *Scritti*, cit., p. XVIII). Con la riflessione sui testi di Zhuangzi «Novaro sembra così riannodare i fili della sua più che cinquantennale riflessione filosofica» (p. XX): un *corpus* che sarà impossibile non tenere in considerazione come parte integrante del percorso poetico dello scrittore e che apre le porte a studi critici più profondamente trasversali poiché chiama in causa filosofia e sinologia.
Di questi possibili percorsi interdisciplinari hanno dato un assaggio gli studiosi intervenuti al convegno "Mario Novaro filosofo" (Genova, 16-17 dicembre 2022) che ha visto alternarsi intorno allo stesso tavolo letterati (Andrea Aveto e Veronica Pesce), storici (Alberto Cavaglion), filosofi (Mariangela Priarolo e Fabio Minazzi) e sinologi (Luca Pisano) per presentare, con i curatori Paolo Zoboli e Elena Decesari, i testi ritrovati del 'poetafilosofo' di Oneglia o meglio, a questo punto, del 'filosofopoeta' Mario Novaro.

**Zsuzsanna Tóth-Izsó**

Giovanni Papini
*I racconti*
a cura di Raoul Bruni
prefazione di Vanni Santoni, postfazione di Alessandro Raveggi
Firenze
Edizioni Clichy
2022
ISBN 9788867998913

Il volume rappresenta un nuovo passo nel processo di riabilitazione di Giovanni Papini (1881-1956), autore fiorentino contraddittorio e dimenticato.
L'ultima riedizione di un'opera papiniana è stata per Mondadori *Un uomo finito* nel 2016, nella cui introduzione Marco Corsi scrive: «*Un uomo finito* conferma il valore e la talentuosa spregiudicatezza di un genio autodidatta, audace nel rivendicare per sé il più vasto orizzonte d'impresa e d'azione, invischiato nella fitta rete del suo tempo, mai del tutto capace di liberarsi dalle pastoie reazionarie della storia, ma così profondamente determinato nelle sue convinzioni da riuscire a superare la prova del tempo» (p. XXIX). Ne sono la dimostrazione chiara anche le "novelle metafisiche" riunite nel vasto e prezioso volume di Edizioni Clichy. Pur non essendo una vera e propria edizione critica, questa antologia minuziosamente curata non solo arricchisce significativamente la letteratura critica su Papini, ma punta addirittura a mettere sotto una nuova luce la sua vasta attività letteraria, richiamando l'attenzione sul significato storico-letterario dei suoi racconti. La prefazione di Vanni Santoni, l'introduzione e le note del curatore Raoul Bruni e la postfazione di Alessandro Raveggi messe insieme (una cinquantina di pagine) varrebbero in sé un'edizione critica di grande interesse.
Chi conosce almeno superficialmente la vita e l'opera di Papini, detto anche "la belva di Firenze", non si sorprenderà quando darà il primo sguardo alla copertina dai colori quasi violenti (rosso, nero, bianco), e sicuramente non si sorprenderà neanche quando leggerà le parole di Santoni riguardo le proprie letture: «*Lo specchio che fugge*, a cui diedi una chance immediata in virtù di sittanta compagnia era… strabiliante. Ebbene sì. Non men che strabiliante. E chi adesso sta leggendo queste parole, e ha quindi in mano questo volume, sappia che l'esperienza che sta per attraversarlo, non appena comincerà la lettura, va ben oltre quella che feci io un quarto di secolo fa: qua i racconti di Papini ci sono *tutti*» (p. 10). Santoni parla della strabiliante ed «elettrica poetica» (p. 10) dell'autore fiorentino, «ingiustamente dimenticato» secondo Borges, «indegnamente disprezzato» secondo Carlo Bo e apprezzato da Montale come «una figura unica, insostituibile, a cui tutti dobbiamo qualcosa di noi stessi».
Come già accennato sopra, il volume non è semplicemente una raccolta organizzata di tutti i racconti di Papini, completata dalle prefazioni e note dell'autore stesso (di grande importanza critica), ma rappresenta un significativo momento di riscoperta. Lo scrittore fiorentino era stato attivissimo come fondatore e collaboratore di riviste, quali il «Leonardo», «La Voce» e la filofuturista «Lacerba», che diverranno punti di riferimento nella vita letteraria e culturale italiana all'inizio del Novecento. Papini incontrò personalmente vari personaggi di spicco dell'epoca, come William James, Bergson, Nietzsche, Romain Rolland, Picasso, Sorel e Péguy (incontri raccontati in *Passato remoto*). Più tardi la conoscenza di Mussolini (avvenuta ben prima dell'attività politica del futuro "duce") e l'adesione al fascismo, nonché la conversione religiosa apparentemente improvvisa (con grande sorpresa e forse anche con delusione dei suoi *fans*), certo non favorivano alla sua reputazione, anzi dall'inizio degli anni Sessanta subiva una sorta di *damnatio memoriae*: «dopo

essere stato protagonista delle nostre scene letterarie per vari decenni, Papini iniziava a essere rimosso dal canone letterario» (p. 21), osserva acutamente il Bruni. Non c'è dubbio che nel dopoguerra l'ombra della compromissione con il regime fascista abbia oscurato certi aspetti altrimenti rilevanti della sua attività letteraria, ma, anche grazie alla pubblicazione di questo eccellente volume, sembra maturare il tempo perché questi aspetti siano rimessi in luce e riconosciuti per quanto meritino.

Di Papini è nota la capacità di grande 'stroncatore', ma anche e soprattutto quella di formatore di idee (oggi lo definiremmo un vero *influencer*), saggista, polemista e scrittore di filosofia, ma, come scrive Santoni: «Giovanni Papini è invece, e prima di tutto, un grande narratore e, nello specifico, un grande, grandissimo raccontista fantastico – anzi, *il supremo raccontista fantastico italiano*, e come tale va valutato e storicizzato» (pp. 10-11). Bruni richiama la nostra attenzione sull'osservazione di Italo Calvino, per il quale con la raccolta di racconti *Il pilota cieco* (1907) Papini indicò «il momento in cui il fantastico italiano si stacca dai modelli ottocenteschi e diventa un'altra cosa» (p. 13), per divenire «il primo autore della nostra letteratura a entrare nel canone europeo del genere» (*ibidem*). Ma Papini deve la sua fama mondiale soprattutto a Borges che, nella collana da lui curata *La biblioteca de Babel*, l'ha affiancato a nomi prestigiosi come Jack London, Kafka, Oscar Wilde, H.G. Wells o anche Poe (vedi il vol. 2, Giovanni Papini, *Lo specchio che fugge*, 1975). In contrasto con la tendenza dominante del "fantastico esterno" (Poe), Papini crea il genere del "fantastico interno". Nei suoi racconti, le situazioni agghiaccianti del mondo esterno vengono sostituite da brividi interni, che non sono però meno efficaci, anzi, penetrano molto più in profondità nei recessi della psiche. I protagonisti di queste storie spesso assurde o bizzarre sono per lo più persone comuni. In questo senso, nella sua prefazione a *Il tragico quotidiano* – che secondo Bruni è uno dei più originali manifesti del fantastico di inizio secolo – Papini anticipa in realtà le idee di Freud sull'ambivalenza Heimlich ("abituale, familiare") e Unheimlich ("perturbante"). Nei racconti succede che eventi straordinari, 'verticali' interrompano la vita 'normale' vissuta 'orizzontalmente'. Ecco le parole di Papini da *L'orologio fermo alle sette,* in cui parla della vita monotona e vuota della gente comune che però ogni tanto viene interrotta da eventi fantastici: «La maggior parte del tempo la mia vita è vuota, ordinaria, comune, piena di uggia inespressa e di stupide gioie, di progetti casalinghi e di povere fantasie [...] Ma io *so* che non questo soltanto c'è nel mondo e che non solo in questa povera forma si manifesta l'esistenza. [...] Non vengono spesso, quei momenti, ma giungono con la regolarità di una congiunzione celeste. [...] in questi istanti così brevi, così fuggenti, io *vivo* assai più cose che in tutto il tempo che corre tra un passaggio e l'altro» (pp. 146-147). Al contrario, in alcuni racconti succede che persone apparentemente del tutto ordinarie conducono una vita segreta e in un certo senso 'superiore'. È quello che succede ne *Il più grande scrittore*: «Chi lo vede per la strada e di lui non sa nulla lo giudica uno di quei contabili erranti che noleggiano a due o tre per volta le ore della giornata a quelli che non possono stipendiare un ragioniere stabile e diplomato. Ma sbagliano. Primasso si occupa di affari, ma non in quel modo, e la sua professione segreta è ben altra» (p. 456). A questo punto si potrebbe evocare il pensiero di Erich Fromm, secondo il quale la vita umana si muove tra due poli, la routine quotidiana e gli eventi drammatici. Quest'ultima situazione può spezzare il lento fluire della vita ordinaria e farne uscire l'uomo. Entrambi i poli sono necessari per una vita umana completa. Papini in questi racconti descrive in modo straordinario questo fenomeno psicologico. Seguendo ancora l'originalità di tale filo psicologico, il curatore del volume ci conduce a un'altra novella, *La vita di nessuno*, che racconta la storia di un feto che diventa geloso del padre («La prima gelosia della vita l'ho provata in quegli istanti. Son giunto a odiare mio padre prima di conoscerlo. La sua brutalità mi ripugnava. Egli agiva come se io non esistessi; come se la madre *mia* fosse soltanto sua moglie»), in cui si avverte – di nuovo – l'eco delle teorie di Freud sulla sessualità (*Tre saggi sulla sessualità è del* 1905), delle quali Papini era probabilmente venuto a conoscenza attraverso la mediazione dello psichiatra-psicologo Roberto Assagioli, collaboratore, amico e corrispondente soprattutto all'epoca

del «Leonardo»: «si deve, infatti, ad Assagioli uno dei primi contributi italiani su Freud, incentrato proprio sulle teorie sessuali: *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*, apparso su "La Voce" nel 1910» (p. 25) – scrive Bruni. Nonostante che Assagioli con rammarico constatasse in generale il poco interesse per le dottrine freudiane in Italia (cfr. Roberto Assagioli, *Gli insegnamenti freudiani in Italia*, in «Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathalogische Forschungen», agosto 1910, pp. 349-355), Papini ne appare invece ben informato, particolare a cui non era estraneo in quegli anni il fitto scambio epistolare con l'amico studente di psichiatra.
Finora la critica ufficiale ha riconosciuto a Papini un ruolo non marginale nel campo culturale e un impianto originale nella formazione del pensiero, per lo più in chiave critica e polemica. Tuttavia, nonostante la loro indubbia rilevanza in ambito letterario, i suoi racconti sono stati in larga parte ignorati. Secondo Santoni, le opere di Papini sono importanti non solo per il loro contenuto, ma anche perché «operano un collegamento tra i suoi tempi e i nostri che in qualche modo *salta* tutto ciò che compone il nostro armamentario di giudizio rispetto alla narrativa: diverso da ogni altro ai suoi tempi, e ancor più diverso da ogni altro oggi che ci riappare pristino e spoglio d'ogni valutazione e rielaborazione critica o metaletteraria (giacché ignorato, frainteso o boicottato), Giovanni Papini viene, anche attraverso questo libro che avete tra le mani, a imprimere una direzione differente al canone letterario italiano» (pp. 11-12). Le "novelle metafisiche" rappresentano un colpo d'originalità dell'opera papiniana, deviando dalla più tradizionale Zeitgeist, via ampia e battuta del genere del romanzo dell'epoca, e divenendo un precursore della letteratura del secolo successivo oltre che delle avanguardie. A questo proposito, Santoni individua in László Krasznahorkai, Gospodinov, Tokarczuk e Cărtărescu coloro che hanno intaccato l'egemonia del genere del romanzo e, con la commistione tra i generi e l'intensa presenza della metafisica, hanno di fatto proseguito la rivoluzione iniziata da Papini.
Bruni sottolinea un altro aspetto dell'originalità di Papini rispetto ai modelli narrativi precedenti nella «stretta connessione creata tra letteratura e filosofia. Se in *Crepuscolo dei filosofi* (1905) Papini trasformò la filosofia in genere letterario [...], ne *Il tragico quotidiano* reinventa la narrativa come genere filosofico» (p. 18). A questo proposito il curatore cita il racconto *Lo specchio che fugge*, in cui sono riconoscibili «evidenti echi dalla teoria leopardiana del piacere» (*ibidem).* Un po' in contrasto con ciò, Papini sarà più avanti costretto a difendersi contro i *Difensori di Leopardi* (*La felicità dell'infelice*, Vallecchi, 1957, pp. 176-179), affermando che «Il segno supremo del vero uomo è quello di non lasciarsi sopraffare dalle circostanze nemiche, ma di rispondere arditamente col 'sì' della creazione a tutti i 'no' della distruzione e della negazione» (p. 177) e concludendo che «pochi, al par di me, possono avere per il poeta dell'infinito, tanta venerazione e tanta tenerezza» (p. 179).
In questa ottica, il presente volume rappresenta una vera doppia *occasione*. La prima è di carattere critico ed è oggettiva: uno stimolo a spalancare gli occhi sull'importanza storico-letteraria di Papini, per (ri)scoprirlo e capirlo meglio; la seconda è di carattere personale, anzi personalissimo, ed è soggettiva: si tratta di aprire gli occhi su noi stessi e di riscoprire noi stessi la nostra vera e nuda realtà umana.

**Marta Accardi**

Renzo Paris
*Pasolini e Moravia. Due volti dello scandalo*
Torino
Einaudi
2022
ISBN 978-88-06-25235-9

Dopo *Ragazzo a vita*, scritto in occasione dei quarant'anni dalla morte di Pier Paolo Pasolini, Renzo Paris risponde ora all'invito della Giulio Einaudi Editore e celebra il centenario della nascita del poeta di Casarsa con il libro *Pasolini e Moravia. Due volti dello scandalo* che si propone come un'«affabulazione critica» (p. 25), in cui la ricostruzione biografica avanza sul filo della memoria e procede con un passo narrativo. In omaggio all'amico Pasolini, Paris rievoca il rapporto che lo lega a un altro grande del Novecento italiano: Alberto Moravia. Così l'autore mostra come i due intellettuali siano uniti da quello che definisce un «curioso rapporto padre-figlio» (p. 8), nel quale Pasolini veste i panni del '"figlio' irriverente, dell'intellettuale scomodo (ma, in fin dei conti, scomodo a chi? si chiede l'autore) che non si preoccupa di suscitare scandalo nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, fino alla tragica morte all'Idroscalo di Ostia. Paris avverte il lettore del fatto che mettere mano alla stesura di questo testo ha prodotto in lui una sorta di «sofferenza preliminare» (p. 10): l'autore infatti era amico di entrambi gli scrittori, e pertanto la rievocazione è tramata di nostalgia per un tempo ormai lontano. Nel tentativo di riesumare e far rivivere il passato, la scrittura di Paris si affida da un lato ai ricordi delle tante conversazioni avute insieme a questi due grandi protagonisti del Novecento e dall'altro lato avanza citando lettere private, articoli e poesie di Pasolini, di Moravia e di donne a loro vicine nel corso degli anni, come Elsa Morante, Laura Betti e Dacia Maraini. Molto interessante, a tal proposito, si rivela il riferimento ai versi di Morante a Pasolini, *A P.P.P. in nessun luogo*, e a quelli di Pier Paolo a Elsa all'interno della canzone *Morant* (entrambi i testi sono analizzati nel terzo capitolo, *L'archivio*).
I quindici capitoli che compongono il libro non seguono un ordine strettamente cronologico, ma sono percorsi da un andirivieni temporale. Dopo il racconto della dolorosa domenica del 2 novembre 1975, Paris infatti torna indietro di una ventina d'anni, cercando di individuare il momento preciso in cui Moravia e Pasolini strinsero amicizia. Se si siano conosciuti nel 1951, nel 1954 o, ancora prima, nel 1947 nello studio di un dentista non è tuttora chiarito, ma di sicuro il loro fu un legame molto intenso, consolidatosi nel corso degli anni anche grazie ai viaggi in India, a Cuba e in Africa. Proprio i viaggi sono un'occasione di confronto tra i due intellettuali che «non andavano d'accordo su niente e forse per questo si stimavano e alla fine, anche nei momenti di maggior contrasto, finivano col fare la pace. […] Sembravano dire che due amici possono tranquillamente farsi a pezzi sulla loro visione del mondo e sulla letteratura, possono anche provare invidia, ma non possono vivere nell'assenza» (p. 117).
Raccontando del viaggio in India fatto insieme a Elsa Morante tra il 1960 e il 1961, di cui si parla nel quinto capitolo, Paris mette in evidenza – seppure in maniera rapida – le differenze tra i libri che nascono da questa esperienza, *L'odore dell'India* di Pasolini e *Un'idea dell'India* di Moravia. Il primo sembra voler restituire al lettore la fotografia di una terra affamata e semplice, con meravigliosi paesaggi e carica di umanità; l'altro, invece, vuole indagare l'identità del paese, fondata sui templi di Khajuraho, sulla religione che pervade ogni cosa e ancora sul kamasutra. Pasolini e Moravia erano in disaccordo sul Sessantotto, sul cinema, sulla lingua italiana, sull'aborto: «Alberto non amava l'imprevedibile e pretendeva una distanza tra la realtà e la sua rappresentazione. Pasolini invece cercava l'immersione e l'identificazione, senza accettare

veramente nulla» (p. 72). Sembra che uno, Pasolini, inseguisse e quasi agognasse lo scandalo; l'altro, Moravia, invece lo analizzava per poi accettarlo. Anche di questo era fatta la loro amicizia: «le viscere di Pasolini contro la ragione di Moravia» (p. 117). Ecco i «*due volti dello scandalo*» cui si riferisce il titolo: Pasolini subì 33 processi, ma non smise di muoversi nel mondo con viscerale vitalità; Moravia invece per Paris fu un intellettuale borghese che non esitò a scandalizzare la stessa borghesia da cui proveniva, né temette di indispettire la Chiesa.
Negli ultimi capitoli Paris sottolinea la solitudine che caratterizzò l'ultimo periodo della vita di Pasolini, mettendo a confronto questo isolamento con il silenzio degli intellettuali che seguì la morte di Moravia. Amici e, per certi aspetti, rivali, Pasolini e Moravia condividono per Paris anche un destino di incomprensione: entrambi restano nella storia della cultura e della letteratura italiana come «lucenti eremiti», la cui eredità, a suo avviso, è ancora da raccogliere. «Volevo essere il testimone invisibile di due degli autori della grande letteratura del Novecento» (p. 207), dichiara Paris in chiusura, e così ha fatto con questo libro, riuscendo a vincere la sofferenza e la nostalgia, inevitabili da incontrare quando si pratica l'esercizio del ricordare.
Ai quindici capitoli, di cui si è detto, si aggiunge un *Elenco bibliografico delle opere* citate che, posto alla fine del libro, avvicina questo *memoir* a un saggio. Come precisa l'autore, si tratta però di un saggio che non mira in nessun modo al rigore 'accademico'. Proprio per questa sua natura ibrida, all'incrocio tra memoria, autobiografia e saggismo, *Pasolini e Moravia. Due volti dello scandalo* trova il suo posto a pieno titolo nella collana einaudiana "Stile Libero".

**Monica Dascola**

Lorenzo Perrona
*L'altro sé. Opposizioni letterarie dal sud. Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*
Viagrande
Algra
2017
ISBN 978-88-9341-043-4

Nato a Genova ma residente a Vendicari, in provincia di Siracusa, Lorenzo Perrona, insegnante e critico letterario, ha pubblicato ad oggi vari e interessanti saggi e ha stretto collaborazioni con le pagine culturali del «Corriere del Ticino» e de «La Sicilia». Il saggio in questione si propone di illustrare il problema dell'alterità del Meridione nella dimensione letteraria, analizzando in particolar modo alcuni scrittori rilevanti del Novecento italiano: Silone, Levi, Brancati, Pasolini e Sciascia.
Nell'introduzione l'autore spiega ampiamente questo concetto, cercando di focalizzarsi su come l'esperienza letteraria italiana abbia presentato e trattato l'argomento. Perrona sottolinea difatti quanto sia prevalente in molti scrittori la raffigurazione di «un'identità *altra*» che si dimostra come «una volontà di opposizione a un sistema percepito come ingiusto e discriminatorio» (p. 12). Lo studioso nota, infatti, come gli autori da lui analizzati si siano impegnati a dare una voce a chi soffre di un «deficit di diritti» (*ibidem*) all'interno della realtà meridionale italiana; il tutto viene veicolato attraverso la rappresentazione letteraria, con una scrittura che si serve della «parola evocativa, sensuale, persuasiva» (p. 13).
Per concludere l'introduzione, Perrona riporta una piccola premessa su come gli autori che si appresta ad approfondire abbiano proposto nelle loro opere l'alterità. In particolar modo, afferma che Silone e Levi hanno raffigurato il contadino in rapporto alle «costruzioni identitarie degli autori», (p.18) mentre Brancati si è interessato al concetto stereotipato di "meridionale". Pasolini e Sciascia, infine, nel delineare questo tema, si sono concentrati piuttosto su un «ideale progetto di letteratura civile» (*ibidem*).
Quanto affermato brevemente viene verificato e spiegato nelle pagine del saggio dedicate nello specifico a questi grandi autori del panorama italiano novecentesco.
Ignazio Silone è identificato come lo scrittore che dà voce a coloro i quali non hanno possibilità di esprimersi e, nel corso della sua vita, ha sferrato parecchi attacchi contro la borghesia italiana, la quale ha agito, a suo dire, in «modo antidemocratico» (p. 20). Perrona passa poi, in un secondo momento, ad analizzare il problema del diverso dentro i romanzi dell'autore, primo fra tutti *Fontamara*, il cui esito risulta una «*pietas* civile verso un'alterità che resta lontana ed estranea» (p. 21), e così sottolinea come l'atteggiamento dello scrittore sia simile a quello della generazione dei giovani della «Voce», che sperano in un futuro migliore per l'Italia. Inoltre, il personaggio per eccellenza dei testi di Silone è il "cafone", descritto ampiamente nei suoi romanzi. Egli si configura come l'uomo che non ha nulla, il contadino, il senza terra, ma, a dir del critico, questo *topos* non funziona bene perché risulta chiuso in una «rappresentazione convenzionale, contraddittoria, non sufficientemente innovativa» (p. 36). Ad ogni modo, Silone è stato in grado di «rendere narrazione nazionale la lotta contadina» (p. 37) e per questo è degno di essere menzionato.
Carlo Levi parte dall'idea secondo la quale «l'alterità e la differenza sono elementi portatori di arricchimento all'Italia moderna» (p. 45). Questo concetto è individuabile, secondo Perrona, in *Un volto che ci somiglia*, un testo sul quale si sofferma parecchio nel corso del suo saggio, perché è in grado di restituirci, attraverso foto e testi, la realtà italiana (soprattutto quella più misera). Levi nei suoi romanzi descrive due Italie: «una civile e raffinata, l'altra muta, nera, ineffabile, violenta,

arcaica» (p. 57). L'unica immagine, secondo Perrona, che è in grado di placare questa contrapposizione è quella della «Madre-terra potente e domestica» (p. 58). Inoltre, non si può fare a meno di menzionare il grande capolavoro di Levi ossia il *Cristo si è fermato ad Eboli*, nel quale è riscontrabile ulteriormente il concetto di alterità, in quanto lo scrittore, costretto a vivere per un periodo nel sud Italia, «tiene le distanze dal mondo contadino, lo osserva con simpatia e turbamento» (p. 61). Concludendo, si definisce Levi «un artista primitivista» (p. 64), che riesce a mantenere nei suoi scritti una certa «sensibilità e apertura» (p. 64).
Vitaliano Brancati realizza invece un'autorappresentazione che «nasce da una crisi» (p. 67) in quanto si inserisce all'interno del contesto fascista, al quale lo scrittore prima aderisce e poi se ne distanzia. Perrona mostra come l'obiettivo di Brancati sia quello di restituire la mentalità siciliana attraverso una «più forte dimensione politico-sociale» e realizzare «una critica ai modelli letterari D'Annunzio e Verga» (p. 70). Così facendo, nei suoi testi viene fuori la figura stereotipata del meridionale. In particolar modo, si sofferma sul romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, nel quale emerge un «oggettivazione del soggettivo» (p. 88). Vengono poi presi in esame altri testi di Brancati e non va dimenticato il legame con il cinema, nel quale emerge un «lavoro autoriale e di ricerca originalissimo» (p. 104). Infine, si sottolinea la «chiarezza e ragione» con cui Brancati opera nei suoi romanzi (p. 110) nel trasmettere l'immagine del variegato panorama italiano.
In Pier Paolo Pasolini la diversità si sposa bene con la lotta che lo scrittore realizza contro la società capitalista in cui vive. Attraverso un forte soggettivismo, Pasolini nei suoi scritti e nei suoi film elabora soluzioni alternative. Il mondo che lo scrittore rappresenta, secondo Perrona, è incentrato sulla *periferia* (cfr. p. 120) dentro la quale è evidente «un'alterità interna alla stessa identità italiana» (p. 121). Viene enfatizzato come Pasolini si allontani dalla mentalità borghese, avviandosi verso «sperimentazioni sulla *struttura* dell'opera letteraria» (p. 131). La nuova modalità rappresentativa dello scrittore è resa possibile *in primis* dai viaggi compiuti da Pasolini nei paesi postcoloniali, a partire dai quali sente la necessità di sviluppare il «problema dell'Altro» (p. 132). Per questo, Perrona sintetizza il lavoro di Pasolini su diversi piani: l'attività cinematografica, l'inclusione delle differenze e infine tratta «l'elaborazione di una nuova possibilità narrativa» (p. 142).
L'ultimo autore menzionato, Leonardo Sciascia, risulta il portavoce per eccellenza del mondo siciliano e delle sue difficoltà. Nel saggio viene evidenziata la figura del capitano Bellodi, protagonista del *Giorno della civetta*, il quale, una volta andato via dalla Sicilia, prova un senso di ingiustizia ma anche di amore nei confronti di quella terra. Perrona mette in luce la difficoltà «di autorappresentazione dello scrittore» (p. 158), il quale, distanziandosi dai modelli ottocenteschi, vuole «rivendicare la libertà inventiva dello scrittore» (p. 160). Eppure, come si nota, la sua analisi non sarà portata a fondo a causa in particolar modo della sua «accettazione della "difficoltà" di essere siciliano» (p. 164). Infatti, nonostante il forte impegno civile di Sciascia, il suo mondo siciliano risulta pieno di stereotipi.
Dopo aver illustrato nel dettaglio gli autori, Perrona attua poi una sorta di sintesi riguardo a quanto menzionato in precedenza e tira le somme del saggio, tornando ancora una volta all'alterità, concetto fondamentale del proprio lavoro. Per concludere, intende infatti «soffermarsi su alcuni accorgimenti metodologici» (p. 167) che ha adottato nella descrizione delle dinamiche della rappresentazione letteraria e spiegarli punto per punto. Il suo procedimento è partito infatti dalla considerazione dell'identità come il risultato di processi e di scelte culturali nei testi tramite «l'analisi della rappresentazione letteraria», tenendo presente che, dentro di essi, sono presenti «stratificazioni di significato» (p. 168) e che infine è bene sempre mettere in discussione la tradizione. Per questo, 'il mondo altro' è da considerare, secondo Perrona, come «tutto ciò che non rientrava nella modernizzazione borghese» (p. 177) e questo contrasto non è stato superato, anzi «continuiamo a sentirlo parte di noi» (p. 191) e lo viviamo ogni giorno.

**Federico Masci**

Bruno Pischedda
*La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 978-88-290-1046-2

Il percorso organico che Bruno Pischedda costruisce, con il recente volume *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, mette in luce un processo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo ventennio degli anni Duemila. "Competizione" è un termine chiave per entrare nel libro: il lavorio di capitalizzazione, domanda, offerta, investimento, accorpamento che si realizza nella costruzione delle collane pone le basi perché si strutturi un sistema di contatti tra le realtà editoriali basato, dinamicamente, sul confronto tra strategie di mercato diverse. Il volume segue quindi, da un punto di vista cronologico, cambiamenti nei sistemi editoriali che riescono a coinvolgere forme e rappresentazioni del consumo librario in modo da circoscrivere dei cambi di rotta nella storia della produzione culturale italiana. Per questo motivo può essere anzitutto individuabile un tracciato che, attraverso dinamiche editoriali inizialmente caratterizzate da «una certa compartimentazione localistica che insieme radica le imprese postunitarie e le mette al riparo da una competitività accentuata» (p. 19), giunge a parziale maturazione nella prima metà del Novecento. Elaborati alcuni aspetti del popolarismo romantico, parzialmente visibili in collane fondanti come la "Biblioteca romantica" di Sonzogno o la "Biblioteca amena" di Treves che mediante criteri di «economicità, collezionabilità, organicità» (p. 46) hanno il pregio di «convocare sul mercato del libro settori di pubblico ancora inattinti (p. 49), possono definirsi strategie utili a dialogare con un pubblico «interclassista, orizzontale, secondo cui le propensioni di acquisto dipendono per tanta parte da fattori anagrafici […] di gender […] come pure dalla congiuntura psichica» (p. 111).
Dalle modalità di approccio al lettore è così possibile, per come diventa visibile nel primo quarantennio del Novecento, risalire ad una nuova tipologia di prodotti ormai esplicitamente influenzati da progetti di pluralizzazione e omogeneizzazione del consumo: «Le collane "di genere" parcellizzano il pubblico, favoriscono attitudini idiosincratiche e talora reciprocamente esclusive; i best seller al contrario riunificano il campo della lettura: pubblici diversi vi possono convergere a piacere» (p. 113). Ma ad essere oggetto della trattazione è anche la continua modificazione che, nell'arco di oltre sessant'anni, porta non solo alla ridefinizione delle strutture societarie delle case editrici, colte in un processo di continua capitalizzazione, ma anche allo smantellamento parziale delle numerose «case editrici di varia grandezza […] con grandi ambizioni ma scarse o scarsissime risorse finanziarie» (p. 143). In questo senso le risorse di iniziative culturali ancora legate a «ortodossie di poetica o di scuola piuttosto che alle strategie concorrenziali e all'esigibilità dei prodotti» (*ibidem*) non vengono sottaciute, ma vengono pensate in stretto rapporto ad un movimento di ridefinizione imprenditoriale che non può più determinarsi solo «in una condizione familiare e in una successione ereditaria che mira a risolvere internamente la definizione degli organigrammi e delle necessità gestionali» (*ibidem*).
Da altri punti di vista poi, proprio perché, come si diceva, la spia decisiva o il criterio organizzativo dell'opera può essere legato alla sfera della competizione, risultano spesso privilegiati i momenti in cui il lavoro editoriale riesce a organizzarsi in rapporto a proposte capaci di dialogare con un orizzonte di volta in volta diverso. Se Vallecchi, Laterza, Einaudi rappresentano, nella loro

particolarità, strategie legate alla necessità di rivolgersi alle moltitudini per offrire «un ricco contingente di testi giudicati fondamentali per la formazione del cittadino (romanzi, manuali, biografie, saggi, pamphlet)» (p. 262), realtà come Mondadori o Rizzoli, dal canto loro, si dimostrano capaci di perfezionare ulteriormente le pratiche di serializzazione e rotazione "ereditate" dagli esponenti della grande editoria popolare di inizio Novecento. Le scelte vincenti nella metà del secolo convergono quindi sia nella determinazione di «contenitori multifunzionali» (p. 186) destinati «a opere memorabili, romanzi di intrattenimento, e produzione letteraria dozzinale» (*ibidem*), sia nella proposta di un contenitore comunque «propenso a un'analoga emulsione di alto e medio-basso» (p. 173). Diffusività, persistenza, interclassismo, economicità, sembrano qualità determinanti nell'approccio al pubblico, e in questo senso lo studio dei paradigmi che motivano la definizione delle "collane di vasto pubblico" può presupporre, nel disegno dell'autore, la volontà progressiva di dirigersi verso il «rimescolamento inclusivo delle inclinazioni culturali» (p. 237). La prassi editoriale così sembra orientarsi o verso «convinzioni democratiche» (p. 240) non sempre concilianti «con i gusti espressi dalle moltitudini leggenti» (*ibidem*), o verso tentativi di apertura per i quali, dopo gli anni del secondo dopoguerra, proposte varie desiderano comunque assumere «le fattezze di una raccolta onnivalente per tutti» (p. 270), come dimostrano i casi degli "Oscar Mondadori" o dei "Pocket" Longanesi.

Il successo della distribuzione viene poi interrogato attraversando il momento in cui, durante gli anni del boom economico, la maggioranza delle aziende comincia a dotarsi dei capitali sociali e delle personalità tecnico-amministrative necessarie per una moderna riconfigurazione del loro profilo produttivo, e viene ripreso dal momento in cui possono affacciarsi sulla scena le collezioni "tascabili". Contenitori capaci di provocare, volendo citare Vittorio Spinazzola, una controllata «fuoruscita dall'ambito della letterarietà» (p. 306) del prodotto librario, di strutturare la pratica della lettura anche a partire da destinazioni non costituite solo dalle librerie e, in definitiva, di trasformare «un pubblico potenziale in pubblico acquirente» (p. 298), secondo una logica di modernizzazione grafico-organizzativa interessata a far accedere «un'Italia che sta uscendo dalla stretta necessità, anche culturale […] allo stadio del consumo» (p. 302).

Un altro punto da non sottovalutare riguarda l'ipotesi che l'esame delle collane, nella loro qualità di fenomeni storico-produttivi, possa fornire in molti casi «un terreno di verifica per le modificazioni […] intervenute sul terreno del costume e negli orientamenti culturali del lettore» (p. 336). Le difficoltà di gestione dell'editoria "di cultura" dopo gli anni Sessanta, infatti, permettono di indovinare un cambiamento inedito alle basi del fare editoria che funge da collegamento all'epoca contemporanea. Da una parte esperimenti come la "PBE" Einaudi o "I gabbiani" del Saggiatore valgono «come una sorta di ponte gettato tra *l'homme de lettre* […] e le nuove schiere politecniche e professionali» (p. 359) nel tentativo utopistico di «elevare il grado di cultura degli acquirenti» (p. 349) e «moltiplicarne il numero attraverso adeguate strategie di prezzo» (*ibidem*). Dall'altra la volontà «minoritaria, ma niente affatto trascurabile» (p. 361) di «riconsacrare il libro nella sua auraticità non più fungibile» (*ibidem*), rappresentata dalla "Biblioteca Adelphi" e da "La memoria" di Sellerio, comporta la parallela identificazione di un nuovo pubblico «renitente alle procedure livellanti del mercato e in caccia spasmodica di un titolo distinto» (p. 362) che possa «sancire uno status culturale e insieme un profitto simbolico» (p. 360).

Allo stesso modo, con lo studio delle cosiddette "collane dedicate", Pischedda riesce ad interpretare una traiettoria complessiva che trasforma la serialità di genere da meccanismo propulsivo del consumo librario a parentesi «ormai a traino di una più disinvolta e poliforme collanologia generalista» (p. 385), con una difformità netta di risultati, che porta il giallo ad esempio da "crime novel" ancora legato ad origini appendicistiche a vero e proprio supergenere «capace di permeare collane specialistiche e generaliste, economiche e trade» (p. 399). L'analisi dei "megaeconomici" permette inoltre di individuare, nel trapasso tra Novecento e anni Duemila, un momento di positiva rottura e relativizzazione per un contesto di vendita diviso tra «pochi lettori forti […] e una massa di

semiacquirenti» (p. 431) vicini a «una progredente multimedialità» (*ibidem*). In questa direzione andrà letta la proposta di linee come le "Millelire" di Marcello Baraghini, o "Stile libero" di Severino Cesari e Paolo Repetti. Tentativi diversi che in modi diversi (abbassamento dei costi di smercio, ibridazione e sperimentazione dei contenuti) contribuiscono a «ridestare nello stesso sistema una somma di energie espansive, a breve ricentrate su prodotti massimamente economici per un pubblico il più possibile ampio e differenziato» (p. 435). E anche se l'età strettamente contemporanea può mettere in discussione la funzione delle collane perché tende a riassorbirle in un ciclo produttivo dove si accentua «la centralità dei best seller, dei libri-evento, delle proposte cosiddette *one shot*, con un inevitabile sovrappeso del marketing sulle politiche a più lungo raggio» (p. 467), risalta comunque, ad ideale conclusione del volume, una proposta per la quale l'oggetto libro e la sua prosecuzione seriale, intesi come efficaci dispositivi di storicizzazione, continuano a confermare un'utilità conoscitiva capace di mettere ordine in «un dominio omogeneo ma esteso, già sperimentato e tuttavia da esplorare, in un continuo e piacevole rimbalzo dal noto all'ignoto» (p. 472).

**Mario Cianfoni**

Elena Porciani
*Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*
Macerata
Quodlibet
2023
ISBN 978-88-229-0595-6

Con il suo ultimo libro, Elena Porciani aggiunge un tassello importante nel panorama degli studi dedicati a Elsa Morante. Innanzitutto, questo lavoro si può considerare sia come una prosecuzione del discorso molto ben delineato dalla studiosa nel suo *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* (2006) ma anche come parte di un trittico completato dall'altro volume morantiano di Porciani, ovvero *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante* (2019). È una ricerca critica, dunque, che oltre a testimoniare una indiscussa e lunga fedeltà, ha anche il merito di portare costantemente all'attenzione una serie di aspetti e di problematiche (siano esse interpretative che filologiche) di primaria rilevanza nell'ambito di una conoscenza più precisa e approfondita della scrittura di Elsa Morante. Indagini simili, oltre a riportare alla luce dei materiali dispersi o inediti, permettono di constatare più da vicino come la produzione giovanile dell'autrice sia sempre più significativa nel far vedere in trasparenza degli elementi e dei motivi che verranno costantemente richiamati e sviluppati nel lungo corso della carriera morantiana. Ciò che emerge, dunque, è la dimostrazione dell'esistenza di un lavorio lungo ed articolato, un percorso che – come quasi tutte le scritture giovanili denotano – non è privo di tortuosità, ripensamenti, tentativi e punti di svolta («di fronte alla produzione giovanile, si ha l'impressione di una sorta di filiera narrativa che, attraverso una travagliata sperimentazione di forme e modi di scrittura […] perviene a *Menzogna e sortilegio* e oltre», pp. 16-17). Così come era accaduto per *L'alibi del sogno*, Porciani riesce a delineare i sommovimenti di un magma ancora incandescente, com'è appunto la scrittura della giovane Morante, e offre delle coordinate ben definite per future ricerche e studi volti a fornire una sistemazione (sia interpretativa che filologico-editoriale) della così detta "preistoria" morantiana, momento che – alla luce di queste acquisizioni e di altre che in un certo qual modo hanno affrontato aspetti simili – può essere oggi considerato una vera e propria storia, con tanto di tracce evidenti e ben collocabili all'interno della parabola di una delle scrittrici più importanti della nostra letteratura.
Entrando più dettagliatamente nell'architettura del libro, nelle parti iniziali Porciani propone degli spunti che funzionano come delle coordinate generali per orientarsi all'interno di una fase creativa e scrittoria dell'autrice che è ancora in via di sviluppo. I ritrovamenti di materiali dispersi e la donazione di nuove carte alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma hanno permesso di ripartire in maniera più sicura la prima stagione morantiana: un'arcata che va dal 1931 al 1935, e che vede l'autrice impegnata nella scrittura di storie per bambini o di pagine caratterizzate da un tono romanzesco e sentimentale; il periodo mediano, tra il 1936 e il 1938, segna una prima svolta, ma – essendo caratterizzato da toni vicini a quelli del romanzo fantastico-psicologico – presenta diversi margini di incertezza realizzativa, pur restando molto interessante e degno di una attenzione ramificata sul piano del contenuto; l'ultimo momento, quello del biennio 1939-41, segna invece una prima testimonianza di maturità dell'autrice, probabilmente dovuta anche ad una pratica pressoché quotidiana della scrittura, ormai diventata per Morante il principale mezzo di sostentamento.
I primi materiali analizzati criticamente e filologicamente da Porciani sono quelli relativi a cinque brevi storie pubblicate sulla rivista «Balilla», una poesiola apparsa sul «Corriere dei piccoli» e una

storia edita sul «Cartoccino dei piccoli». Accostando e facendo dialogare i diversi testi, gli elementi principali che emergono sono una certa capacità della giovane autrice di combinare in modo originale alcuni tra i più comuni stilemi delle fiabe e un'iniziale definizione di motivi che diventeranno ricorsivi nella fase più matura. Oltre alla capacità "manipolatoria" del materiale fiabesco, in queste prime prove si rende evidente come l'autrice insista anche su alcuni temi altamente caldeggiati dal contesto fascista, specialmente relativi agli intenti pedagogici della letteratura per l'infanzia.
In sostanza, è come se Morante stia ponendo delle basi – per quanto ancora sfumate – con le quali riuscirà a far risuonare pagine che saranno contenutisticamente molto distanti da queste prime prove. Uno stato di cose simile viene ampliato da un documento inedito donato alla BNCR nel 2016, *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi*, il quale va datato tra il 1933 e il 1934, come testimoniano degli indizi presenti sia nell'epistolario tra Morante e Luisa Fantini, che nella pubblicazione di una poesia (*La ninna nanna del piccolo Billi*) edita sul «Corriere dei piccoli» nel giugno del 1934. La particolarità dell'inedito in questione è che «come in altre storie per bambini del periodo, si nota la transizione dalle atmosfere miserevoli delle prime fiabe a un impianto narrativo più dinamico e allegro, sostenuto da un complessivo senso di *divertissement*» (p. 44). È un testo, dunque, che testimonia un ulteriore momento di passaggio della scrittura della giovane Morante, la quale si avvicina progressivamente a dei moduli che costituiranno le basi per la propria cifra stilistica futura. A questa altezza cronologica cominciano infatti ad emergere due elementi che poi si riveleranno nodali – seppur con latenze differenti – nei lavori successivi di Elsa Morante: il primo, più circoscritto e in un certo senso attivo fino alle soglie della maturità creativa, è relativo al tema dell'amore adolescenziale declinato secondo sfumature dal sottotono densamente erotico e connotate da un taglio psicologico-esistenziale forte. Il secondo, che avrà effetti di più lunga latenza, è quello del cronotopo di Capri. Lo sviluppo di questi due nodi tematici, inoltre, segna un passaggio fondamentale nella scrittura giovanile dell'autrice, dal momento che da questo punto in poi gran parte del lavoro di Morante pare convergere verso tutti quegli elementi che daranno linfa vitale a *Menzogna e sortilegio*.
Il cambio di paradigma e, in un certo modo, di sensibilità da parte di Morante avviene attraverso un lavoro molto spesso travagliato, nel quale la costanza di scrittura e la ricerca di pareri terzi (come mostrano le note – anonime e di altra mano – presenti sul manoscritto inedito del racconto *La piccola*) diventano la direttiva principale del modus operandi della scrittrice. In questa fase è come se Morante fosse consapevole della complessità del materiale ispirativo e tematico da affrontare, ma allo stesso tempo «è ancora alla ricerca di un equilibrio tra l'urgenza espressiva e la misura diegetica» (p. 95). Tutto ciò si riflette in una scrittura in parte ancora stridente o ambivalente, il che probabilmente è anche l'esito di una sovrapposizione di stesure che vedono l'originarsi di un'idea narrativa in un tempo anteriore rispetto a quello della scrittura (o della ripresa della scrittura a partire da sezioni narrative già abbozzate in precedenza). Diverse caratteristiche testuali e tematiche dei testi appartenenti a questa fase di transizione, poi, trovano un riflesso o una maggiore concretizzazione in diverse suggestioni presenti in alcuni racconti che, pubblicati prima sul «Meridiano di Roma», in seguito andranno a comporre *Lo scialle andaluso*, a dimostrazione che il laboratorio della scrittrice è – più che un'officina – una vera e propria fucina dalla quale un materiale magmatico va via via prendendo forma. L'insieme di questo materiale testuale, oltre a delineare uno sviluppo creativo e stilistico dell'autrice, permette anche di focalizzare l'origine di un nodo tematico che la critica ha generalmente individuato per la produzione a partire dagli anni Sessanta, ovvero quello della *pesanteur*. Il lavoro di Porciani ci mostra come «attraverso il farmaco – rimedio ma anche, etimologicamente, veleno – della parola scritta Morante cerchi sin dai suoi esordi di gestire la propria 'gravità' mutandola in un interiore teatro della crudeltà teso fra sofferenza psichica e *vis* creativa» (p. 166). Ed è proprio in questa fase che si inizia a intravedere il

legame tra la “gravezza” che abita nell’anima e il corpo, come dimostra la puntuale analisi critica proposta per i racconti *La lezione di ginnastica* e *Il peso*.
La ricognizione sui materiali giovanili di recente acquisizione termina con un capitolo dedicato ad alcune considerazioni sulla tendenza umoristica e parodica di tre prose morantiane: non più veri e propri racconti, bensì scritti che sono più vicini al giornalismo di costume. Tra queste tre vale la pena fare delle considerazioni su quello intitolato *Il poeta demoniaco ovvero L’arduo stil novo*. Attraverso un sottile gioco di finzione e specchi (già a partire dalla firma: non Elsa Morante, ma Antonio Carrera), l’autrice ha modo di costruire un’interessante palinodia sui suoi (appena) trascorsi poetici, ancora intrisi di un dannunzianesimo di maniera, seppur coerenti con i coevi temi sviluppati in prosa. Tramite l’interposta figura di Carrera, Morante ha modo di assumere una posizione critica sia verso un certo epigonismo contemporaneo sia verso i moduli poetici da lei sperimentati. Attraverso questo doppio livello di critica, sembra che l’autrice voglia esecrare un’attitudine poetica che punta essenzialmente alla forma e alla nebulosità esibita, perdendo così il contatto con la zona più schietta e profonda dell’ispirazione e dell’animo umano.
In conclusione, il merito maggiore del lavoro di Porciani (considerando anche i due saggi citati all’inizio) sta non solo nel fatto di aver messo a disposizione degli studiosi nuovi materiali testuali, ma anche – attraverso un’indagine critica scrupolosa e puntuale – l’aver costantemente dimostrato che una delle chiavi maggiori della produzione morantiana è la «memoria poietica dell’autrice» (p. 204), un vero e proprio cardine che inizia ad attivarsi sin dalle prime prove giovanili fino a permanere anche nelle zone più recondite di un romanzo consuntivo come *Aracoeli*.

**Nicola Merola**

Ivan Pupo
*«Nessuno trionfa, tranne il caso». Le ultime novelle di Pirandello tra filologia e critica*
Bari
Edizioni di Pagina
2021
ISBN 8874708114

Seguo dall'inizio con crescente interesse il lavoro scientifico di Ivan Pupo, che sin dalla curatela delle *Interviste a Pirandello*, uscito nel 2002 con il viatico prezioso di una prefazione del compianto Nino Borsellino presso l'editore Rubbettino di Soveria Mannelli, si è candidato a diventare lo studioso più citato dagli specialisti dello scrittore siciliano. A non nominare che le altre sue pubblicazioni principali sul tema, ricordo *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002, e il *Luigi Pirandello* del 2012, Firenze, Le Monnier, ma so bene che al suo profilo concorrono altrettanto i due volumi che ha dedicato a Sciascia e sono usciti nello stesso 2011 (*In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno, e *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori), un *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, Pirandello, De Filippo*, Napoli, Liguori, 2015, la collaborazione alle principali riviste pirandelliane e la partecipazione all'Edizione Nazionale delle opere dello scrittore. Come si vede, un curriculum di tutto rispetto per l'ancor giovane docente dell'Università della Calabria.
Il lavoro più recente di Pupo, *«Nessuno trionfa, tranne il caso». Le ultime novelle di Pirandello tra filologia e critica*, associa l'ormai nota acribia di uno strenuo esploratore di archivi e trafile editoriali agli accertamenti filologici e al loro puntuale coronamento interpretativo, sul filo, come si capisce dal titolo, di un tema che assillava lo scrittore, più che interessarlo: quello «del caso, del fortuito, dell'accidentale, dell'inatteso» (p. 16), cioè, stringi stringi, del cavallo di battaglia di qualsiasi scrittore che voglia essere letto, sempre evidente ma più incisivo con la modernità letteraria e tornato a essere un tema di stringente attualità con il rinnovato interesse per l'esorcizzazione dell'imprevedibile che sembra promettere e comunque pone all'ordine del giorno l'intelligenza artificiale. Alla medesima dimensione, anche a proposito di Pirandello, gli studiosi avevano spesso assegnato una letteratura allusiva al sovrannaturale, per tanti anni mimetizzata laicamente all'insegna del fantastico o confinata alle periferie e all'irricevibilità della narrativa commerciale. Opportunamente Pupo preferisce menzionare al riguardo il Luperini dell'*Incontro e il caso*, «Fra insignificante e fortuito c'è una stretta solidarietà» (cit. a p. 22), una constatazione che è un po' il sottotesto del divorzio con il senso comune condiviso dalla ricerca scientifica e da quella letteraria.
*«Nessuno trionfa, tranne il caso». Le ultime novelle di Pirandello tra filologia e critica*, mantiene l'impegno assunto dal titolo, sulla scorta di una lontana indicazione di Corrado Alvaro, stabilendo intanto un nesso suggestivo tra il coerente tenore di questa produzione estrema e le modalità materiali in cui lo scrittore svolgeva il suo lavoro, a cominciare da una casa in cui «regnano sovrani il caso e il disordine» (p. 11), simile a quella dei suoi *Effetti d'un sogno interrotto*, e dove quasi «si sentiva straniero» (p. 12), come se anche l'occasionale stanzialità domestica fosse una tappa del suo girovagare in Italia e nel mondo, al seguito dei capolavori teatrali e di una fama ormai internazionale, e a sua volta «rinvi*asse* al doppio registro del riconoscersi e dell'alienarsi che la *short story* mette bene in evidenza» (p. 13). Non a caso insomma «quel pezzetto di mondo sulla Nomentana si ritrova in ben tre racconti dell'ultimo periodo» (p. 14). Il senso del rilievo emerge dalle parole dello stesso Pupo, quando ritiene che quella dissacrazione del raccoglimento interiore, disseminato nell'enigmatica imperscrutabilità degli ambienti e delle suppellettili e avventurosamente ricreato dallo scrittore, cominciava a esibire nella vita di tutti i giorni l'«arsenale

delle apparizioni» che sarà nominato e si emanciperà con *I giganti della montagna*, ma era già anonimamente attivo da molto tempo.
Anche la strutturale complementarità di filologia e interpretazione, che il libro di Pupo, oltre che con il titolo, enfatizza nella simmetrica rispondenza tra i cinque saggi e le relative appendici con gli ampi apparati, sembra quasi imposta dal modo di lavorare di questo Pirandello, che batteva direttamente a macchina i suoi testi e, man mano che le numerose correzioni rendevano meno presentabile il testo, tornava a scrivere in pulito la pagina appena corretta, lasciando dietro di sé le tracce delle fasi anteriori. Non può perciò che essere assistita dalla filologia la lettura critica di questa produzione, in particolare per *Una giornata*, la raccolta delle *Novelle per un anno* pubblicata dopo la morte dell'autore e confezionata dall'editore e dai curatori, con quello che è stato definito da Lugnani, per auspicarne la correzione, un «arbitrio editoriale e extrafilologico» (cit. a p. 33).
In *Il caso Schwarb. Supplementi d'istruttoria sull'ebraismo in Pirandello*, a proposito di *Una sfida* (novella raccolta appunto in *Una giornata*), il lavoro di Pupo, tenendo presenti redazioni anteriori e stesure parziali, oltre al testo uscito originariamente sul «Corriere della Sera», si propone di «consent*ire* la reinterpretazione della psicologia dei personaggi, la valorizzazione di significati di primaria importanza appena accennati nella lezione definitiva del testo», come «la provenienza etnica dei personaggi» (p. 45), alla quale potrebbero non essere estranei gli eventuali «pregiudizi ed idiosincrasie del novelliere» (p. 52). Al riguardo, «L'interprete [che] non deve mai perdere di vista le circostanze della prima stesura del testo», non può che leggere anche questa «insieme ad altre quattro novelle» (sono *La prova*, *La fortuna d'essere cavallo*, *La tartaruga*, *Il chiodo*), scritte da Pirandello «nella penultima estate della sua vita» a New York, per influenza forse della locale «propaganda antisemita» (le ultime citt., p. 53). Al disinvolto piglio critico dell'analisi, più delle singole trovate (come il sospetto di un alcolismo del protagonista) forniscono un contributo decisivo l'annunciato ritardo con cui Pupo si occupa del finale e la ricostruzione dell'«episodio giudiziario vissuto in prima persona da Pirandello» (p. 63) e documentato dalle sue lettere a Marta Abba, nelle quali si delinea quasi un «filone antiebraico» (p. 64), forse anticipato da *Un «goj»*.
Nel secondo saggio, *Quasi una pietra. Gli scartafacci della Tartaruga*, la novella esaminata, *La tartaruga*, ugualmente compresa in *Una giornata*, oltre che con l'ausilio delle parziali stesure disponibili, viene letta in parallelo con *Non parlo di me*, uno dei saggi materialmente stesi forse da Stefano Pirandello, che Ferdinando Taviani ha inserito nella sezione «Scritti con Taluno» dell'edizione da lui curata di *Saggi e interventi pirandelliani*. Seguendo l'indicazione di Corrado Donati, Pupo evidenzia l'analogia con il *Fanciullino* pascoliano, del quale il protagonista della *Tartaruga* condivide anche l'«ingegnosa tensione conoscitiva» (p. 91), e in essa riconosce una manifestazione del candore che, secondo Bontempelli, avrebbe caratterizzato Pirandello e corrisponderebbe alla sincerità. Ciò non toglie che lo studioso intuisca lo stesso candore anche nel «"bisogno irresistibile" di mentire, di creare di "sana pianta la realtà"» (cit. a p. 98), di cui lo scrittore parla nel *Taccuino di Harvard*, con un atteggiamento che si intravede e affiora talora chiaramente in tutta la sua opera e non solo in questa novella (cfr. il «peso di cose sapute», cit. a p. 97).
Il terzo saggio, *Strategie dell'epilogo (tra filologia ed ermeneutica)*, anziché a una singola novella, è dedicato appunto alle «Strategie dell'epilogo nell'ultima produzione novellistica di Pirandello, strettamente connesse con il tema della fine dell'esistenza» (p. 129). *Di sera, un geranio*, una novella compresa in *Berecche e la guerra*, che «descrive un'esperienza di attraversamento, di trapasso, di metamorfosi, di rarefazione, di dissolvimento e di persistenza», punta su «un gioco calcolato di sottintesi e di lacune che il confronto tra le redazioni più antiche del testo e la sua versione definitiva consente di mettere ancor meglio in evidenza» (p. 130), per giustificare la paradossale adozione di un punto di vista impossibile, ma non discaro allo scrittore (quello del defunto), che la conclusione non prova nemmeno a normalizzare. Che poi la narrazione «assum*a* tratti […] più ambigui, da giallo metafisico della "camera chiusa"» (p. 131), è una suggestione che Pupo lascia subito cadere, preferendo collegare la situazione alle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*, l'abbozzo autobiografico che Pirandello non arrivò a concludere.

Di *Cinci*, la seconda novella del trittico cui si riferisce questo saggio, Pupo, più per ricostruire la dinamica del fattaccio che per fornire un movente al giovane assassino, mette a fuoco lo stato d'animo iniziale del protagonista, impaziente e deluso dall'assenza della madre, proiettandolo sul dostoevskijano *Delitto e castigo*, dove l'omicidio è invece premeditato e soprattutto non è gratuito. Perciò l'analisi coinvolge situazioni analoghe delle novelle pirandelliane, come *L'uomo solo*, *L'uscita del vedovo*, ancora gli *Effetti d'un sogno interrotto*, o soprattutto *I piedi sull'erba*, dove il problema non è un delitto, ma un risentimento incomprensibile, a meno di non collegarlo a una frustrazione sessuale, per cui Pupo, riferendosi all'adolescente Cinci, parla di una «'velleitaria' e repressa sessualità adulta» (p. 139), alludendo alle risonanze e forse anche alla pertinenza maggiore della sintomatologia in chi ormai al sesso guarda dall'altro estremo della parabola esistenziale. Si spiegano così anche la rievocazione del personaggio verghiano di mastro Nunzio, il padre di Gesualdo, e la citazione del commento di Mazzacurati sull'ostinazione rabbiosa del vecchio.
Per integrare l'ipotesi di Roberto Alonge, secondo il quale «La trasformazione dell'impulso aggressivo del personaggio […] è, insieme alla regressione infantile e all'attrazione esercitata dal mondo della campagna, uno dei tratti più significativi» di questa produzione novellistica, e tenderebbe a tradursi in «auto-aggressività» (p. 146), Pupo mostra come, in una delle novelle sulle quali è basata l'ipotesi, *La casa dell'agonia*, il processo compositivo riveli una iniziale mancanza del «momento dell'auto-aggressività» (p. 147), quello che, palesandosi nella versione finale, «radicalizza il pessimismo pirandelliano» (p. 148). Se poi si tratti di un finale straniante, come propone Sergio Blazina, o di qualcos'altro, è una questione che Pupo lascia in sospeso e non dovrebbe appassionare nessuno.
*La malattia contagiosa di un Gentiluomo*, nel saggio successivo, concerne la massima e più alta invenzione pirandelliana, come l'ha chiamata Lucio Lugnani, per questo citato da Pupo, cioè il personaggio, un'idea anzi di personaggio come detentore di una verità superiore e di una vitalità indipendente persino dall'opera che lo ha messo al mondo. L'idea era a suo modo condivisa dal Papini, che Pupo cita dalla novella *L'ultima visita del Gentiluomo malato*, uscita nel 1906. Al suo sfondo onirico, si collegherebbe o almeno si dovrebbe paragonare la metaletteratura pirandelliana, non solo il teatro nel teatro, ma, com'è usuale, le novelle in cui i personaggi vengono presentati in quanto tali, a cominciare da «una delle primissime prove dello schema narrativo dell'udienza [loro] concessa dall'autore […], *Personaggi* appunto» (p. 169). Pupo non manca però di ricordare anche il sondaggio compiuto ancora prima in questa direzione da Pirandello e segnalato da Giulio Ferroni (il poemetto *Belfagor*, che lo scrittore aveva parzialmente pubblicato in rivista già nel 1892). Va da sé che «L'ipotesi del sogno collettivo, […] insieme al motivo dell'immagine onirica rimasta "fuori" del corpo» (p. 181), collegata «all'"esitazione" propria del genere fantastico», p. 182), non poteva che rivelarsi più attrattiva, come risulta dai riferimenti bibliografici in nota.
L'ultimo saggio è una rassegna tematica, come dichiara il titolo, *Piccole storie atroci*, un'altra sintesi della narrativa breve pirandelliana, con la quale «Siamo al pessimismo più cupo, ad un esito 'scandaloso' dell'indagine filosofica, alla scoperta dell'impossibilità di poter disporre della propria vita sulla base di un progetto o di un disegno» (p. 236). Sulla scorta di un intervento di Massimiliano Tortora, Pupo è propenso a ricondurre questa «parodia della logica causale attiva nella strutturazione delle trame tradizionali» (*ibidem*) alla trafila Goethe - Dostoevskij, e pensa ai *Sei personaggi*. Aggiungerei però almeno la morale che Flaminio Salvo (in *I vecchi e i giovani*) crede di poter ricavare dalla sua esperienza, non foss'altro perché la negatività del personaggio lascia intendere qualcosa di simile all'antiteodicea leopardiana. Di qui forse si passerebbe più agevolmente ai «delitti innocenti» (p. 239 e sgg.) per i quali Pupo accomuna il *Rubè* di Borgese al tardo *Non si sa come* pirandelliano, identificandoli però nella gratuità dell'omicidio del *Chiodo* e della strage compiuta dal protagonista del *Soffio*, in cui «si uccide pietosamente l'altro, tanto simile a sé, per non farlo soffrire» (p. 242). Da un'ampia casistica finale delle disgrazie equine (tra *Fortuna d'esser cavallo*, *La rallegrata*, *Un cavallo nella luna* e *Fuga*), in cui infine, anche qui sulla base di una indicazione di Luperini, il cavallo «si pone come protagonista di una sfida ermeneutica»

(p. 250), Pupo esce riconfermando il paradosso sul quale è forse fondata la critica letteraria: «Davvero negli occhi di un cavallo, ci vedi tutto, ma non ci puoi legger nulla» (p. 253).

**Monica Lanzillotta**

Biagio Russo
*Il labirinto di Leonardo Sinisgalli*. Voll. 1-2: *Saggi e articoli - Cronologia, opera, indici e documenti*
Montemurro
Fondazione Leonardo Sinisgalli
2022
ISBN 978-88-941754-8-6

Biagio Russo, che è stato Direttore della Fondazione Leonardo Sinisgalli dal 2010 al 2020, offre ai lettori un indispensabile strumento per orientarsi nella labirintica personalità e nella singolare produzione di Leonardo Sinisgalli, attraverso un percorso diviso in due volumi, accompagnati da due scritti introduttivi: *Inattualità di un eretico che sa parlare al tempo presente* (pp. VII-XIII) di Mimmo Sammartino, che è Presidente della Fondazione Leonardo Sinisgalli, e *Nel labirinto della complessità* (pp. XV-XXVI) di Luigi Beneduci, che è Direttore della Fondazione Leonardo Sinisgalli.
Il primo volume contiene alcuni saggi (editi e inediti), scritti nel corso degli ultimi anni da Russo, in cui ripercorre, con precisione documentaria, le tappe cruciali della vita, della formazione e dell'attivo operare del poeta-ingegnere di Montemurro. Come osserva Beneduci, «i saggi assumono spesso il colore ed il calore del romanzo giallo, che avvince e trascina, sino a svelare, con l'evidenza della prova del guanto di paraffina, un mistero celato nelle pieghe della biografia intellettuale di Sinisgalli» (p. XVIII).
Il secondo volume è costituito da tre parti: la biografia di Leonardo Sinisgalli; le opere di Sinisgalli, suddivise in tre sezioni (opere in volume, pubblicistica e documenti audio-video); la bibliografia critica, aggiornata al 2022. Il volume è inoltre arricchito dalla *Nota biografica* su Vincenzo, fratello di Leonardo, e dalla bibliografia dei suoi scritti, appendice in cui Russo dà conto del sodalizio dei due fratelli e dei comuni interessi per l'arte, l'architettura e il *design*. Vincenzo, firmandosi ora con il cognome materno Lacorazza ora con quello paterno Sinisgalli, ha collaborato con «Pirelli», «Civiltà delle macchine», «La botte e il violino» (riviste fondate da Leonardo) e per il programma radiofonico «La Lanterna».
Il lettore penetra, attraverso i due tomi, nel legame viscerale di Sinisgalli con il paese natale, ripercorre gli anni della sua formazione casertana-beneventana, le tappe romane e milanesi del suo percorso artistico e lavorativo, le relazioni del poeta-ingegnere e non solo quelle note (con Angioletti, Barilli, Bo, Cecchi, Cantatore, Gatto, Falqui, Munari, Quasimodo, Terragni, Ungaretti, e Zavattini), ma anche quelle poco conosciute (i legami con Aldo Buzzi, Agnese De Donato e Rocco Scotellaro), e il percorso diventa labirintico perché Russo fa viaggiare il lettore per sentieri che si incrociano, attraverso *La foto racconta*, sei finestre costituite da fotografie commentate.
Particolarmente interessante è l'attività creativa di Sinisgalli come *art director*, quando, trasferitosi a Milano nel 1932, si interfaccia con il mondo dell'industria e della promozione pubblicitaria: il poeta-ingegnere scrive manifesti pubblicitari e slogan, organizza fiere e dibattiti, conferenze e mostre per l'Olivetti, la Pirelli e l'ENI, rivelando una straordinaria creatività e anticipando le tecniche della *pop art* e dell'*Industrial design*: «Arte, letteratura e tecnica si fondono in una concezione della pubblicità innovativa e intellettualistica, nutrita di simboli e allusioni culturali. La merce […] presentata tra gigantesche molecole d'acciaio e tele di Lucio Fontana o Renato Guttuso, conquista la stessa dignità di un'opera d'arte» (II vol., p. 27). Tra le numerose imprese del brillante *art director* basti ricordare il cortometraggio dedicato allo pneumatico Stelvio, commissionato da Sinisgalli a Nino Pagot, che si aggiudica il primo premio per la pubblicità cinematografica al 2°

Congresso Nazionale della Pubblicità del 1951; il manifesto per promuovere la suola Coria della Pirelli nel 1953, con bozzetto di Bruno Munari e slogan di Sinisgalli (avventura narrata anche in *La foto racconta*, a p. 41); il grande successo delle imprese di Angelino per «Carosello» alla fine degli anni Cinquanta, curate da Romano Scarpa e Secondo Bignardidi; la mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, allestita nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel 1955, in collaborazione con Enrico Prampolini. Questa mostra si rivela molto provocatoria per la storia museale italiana perché una cinquantina di quadri e sculture di esponenti di spicco della pittura italiana ed europea sono esposti assieme a ingranaggi industriali (turbine, radar, cavi, valvole, ecc.) provenienti dai cantieri della Finmeccanica e della Pirelli (impresa ripercorsa anche in *La foto racconta*, alle pp. 50-51). Si rimane sorpresi anche dalla bibliografia che documenta l'esperienza cinematografica, radiofonica, televisiva e discografica di Sinisgalli.

Il doppio volume di Biagio Russo rappresenta uno strumento imprescindibile per chiunque voglia misurarsi con il ruvido e irruente Sinisgalli, che è stato poeta, narratore, pubblicitario, documentarista, autore radiofonico, fondatore e direttore di riviste, critico d'arte, appassionato di scienze esatte (dalla fisica alla chimica): come scrive Biagio Russo, il fascino e l'originalità di Sinisgalli sono «nel suo essere funambolico, nel pendolare tra elementi antitetici», «nell'ibridazione, nella contaminazione, nell'impurità» (I vol., p. 276).

**Vincenzo Allegrini**

Elena Santagata
*«Col rovescio del binocolo». Montale e il sublime del comico*
Roma
Carocci editore
2022
ISBN 978-88-290-1705-8

Il volume di Elena Santagata offre una lettura complessiva di *Satura* attraverso la lente del *sublime del comico*. Pubblicato nel 1971, il quarto libro montaliano si contraddistingue infatti per una strana convivenza: quella tra barlumi dell'aulico – il tratto più netto delle prime tre raccolte – e tinte comiche, desublimanti e profane, care invece al tardo Montale. In tal senso, spiega Santagata, *Satura* da un lato conduce a una svolta (e genera uno *shock*), dall'altro lato rappresenta un punto di raccordo, il «ponte» o l'anello che tiene insieme il "vecchio" e il "giovane" poeta. Ed è un testo costruito mediante un'attentissima cura formale; il suo carattere eterogeneo, le sue ambiguità e contraddizioni di fondo non ne compromettono l'intima coerenza e l'unità macro-strutturale. Ad essa guarda il primo capitolo, che ripercorre le tappe che portano al libro *Satura* prendendo le mosse dal carteggio tra Eugenio e Margherita Dalmati: «l'incubatore di molti temi e addirittura di intere poesie della raccolta», nonché il «nucleo centrale dei futuri *Xenia*» (pp. 69, 20). Seguono poi alcune considerazioni su altri titoli ipotizzati dal poeta (*Divinità in incognito*, *Rete a strascico*) e un'attenta analisi degli indici e del lessico (sulla scorta degli studi di Grignani e De Rosa). È proprio mediante la riflessione sul lessico che Santagata giunge a una prima conclusione. L'«arco della produzione montaliana», scrive, non va pensato tanto come una «linea retta» che a un certo punto si spezza e genera una «frattura», quanto piuttosto come un «cerchio che, dopo forti oscillazioni e mutamenti, si chiude con un parziale ritorno al passato» (p. 41). Lo si può notare dalla fitta presenza di lemmi e richiami intertestuali «di matrice crepuscolare» (soprattutto gozzaniana), che l'autrice segnala più volte nel corso del volume. Va da sé che dietro tali rimandi, ed è ciò che più conta, vi è una poetica condivisa che gioca sul "sublime del comico" e sul «doppio registro di "alto" e di "basso"» (p. 42).
Il secondo capitolo sposta il *focus* sugli *Xenia*, visti «come sede letteraria di elaborazione del lutto» e, di conseguenza, «come asse portante dell'intera struttura macrotestuale» (p. 47). Dopo aver brevemente riassunto le «tappe obbligate» e i più diffusi *topoi* dei "canzonieri in morte", Santagata propone dunque di rileggere l'intensa sezione alla luce delle teorie di Kübler Ross e Parkes sulle fasi dell'elaborazione del lutto. La prima è la «negazione», durante la quale la persona perduta «tende a manifestarsi frequentemente come allucinazione» (p. 56), in sogno o in veglia. È il caso di *Caro piccolo insetto*: la prima epifania di Mosca e la prima allucinazione di *Satura*. Ma accanto alle allucinazioni, che il poeta stesso finisce per riconoscere come tali, vi sono anche altre forme epifaniche. In *La tua parola così stenta e imprudente*, per esempio, Mosca si manifesta nei suoni degli oggetti quotidiani: segno che l'allucinazione si sta affievolendo, sta lasciando cioè «il posto a una maggiore consapevolezza della realtà e quindi a una primaria forma di accettazione» (p. 58). Si giunge così alla seconda fase: il desiderio di ricongiungimento, «la ricerca spasmodica dell'oggetto perduto, spesso accompagnata da un desiderio di morte», come accade in *Avevamo studiato per l'Aldilà*. La terza e quarta fase, invece, si manifestano insieme: l'«autocommiserazione» – *Pietà di sé, infinita pena e angoscia* – si affianca al «ricordo della malattia e colpevolizzazione» (bastino tre *xenia*: *La primavera sbuca col suo passo di talpa*; *«Pregava?» «Sì, pregava Sant'Antonio»*; *Con astuzia*). Nella fase successiva, la quinta, entrano in scena personaggi terzi. È la fase della «condivisione del cordoglio» con i «testimoni di un tempo ormai perduto» (p. 66): Celia, la vecchia

domestica filippina di *Riemersa da un'infinità di tempo*, oppure il signor Cap, l'avvocato di Vienna conosciuto a Ischia. Ed eccoci al sesto stadio: la «rabbia per la quotidianità perduta», che però compare in un unico *xenion*, *Al Saint James dovrà chiedere*. Ora, se le fasi che abbiamo visto sin qui – l'incredulità, la negazione, l'autocommiserazione, la rabbia – riguardano più che altro *Xenia I*, con *Xenia II* si dispiega un differente «viaggio nella memoria». Ricordi, luoghi, situazioni condivise e persino dialoghi ritornano «come intermittenze luminosi», a sprazzi, «dolorosi e pieni di malinconia» (p. 72). Siamo quindi ancora lontani dalla fase di consapevole accettazione, che inizia a manifestarsi al di fuori degli *Xenia*, e proprio laddove meno ce l'aspetteremmo. Vale a dire, nel finale di *Piove*, lirica di *Satura I* che fino a quel momento poteva sembrare una semplice parodia. All'improvviso ritornano lì i tratti del «sublime nascosto» e il «dolore insanabile per la perdita di Mosca». È una Mosca, però, che non abita più la dimensione terrena, e non si manifesta più come fantasma: è, insomma, soltanto «mancanza» (p. 75). A ogni modo, il processo di «accettazione» occupa pure tutta *Satura II*: l'ultima comparsa della moglie è *Luci e colori*, «dopo la quale la perdita sarà superata e la raccolta potrà schiudersi» (p. 76).
Giungiamo così al terzo capitolo, che è una lettura ravvicinata di *Divinità in incognito* e *L'angelo nero*: un dittico che offre la chiave di volta non solo di *Satura II*, ma dell'opera intera. In prima analisi, Santagata discute i debiti – tematici *e* lessicali – con le *Elegie duinesi* di Rilke e gli *Inni* di Hölderlin, testi frequentati da Montale soprattutto nelle traduzioni di Vincenzo Errante e Leone Traverso. In estrema sintesi, se appartiene al poeta di Praga la figura dell'angelo come «metafora ambivalente», è invece di Hölderlin l'idea della «sparizione delle "divinità terrestri", che vivevano nascoste dagli uomini» (p. 91): solo i poeti possono ancora fiutarne e seguirne le tracce. La vicinanza con l'impianto di *Satura*, come ammette lo stesso Montale, è innegabile. Anche lì, nonostante Dio sia scomparso e ridotto «in miniatura» (p. 92), agli occhi del poeta tornano le «deità». E sono, per la precisione, divinità ugualmente classicheggianti (pagane) e desublimate. Compaiono infatti in una forma tutta terrena, in abiti borghesi o peggio: «deità in frustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali, / pizie assorte nel fumo di un gran falò di pigne», leggiamo ai vv. 17-19 di *Divinità in incognito*. Sono «pizie», queste, trasfigurate in prostitute, con un'immagine che lascia intendere assai bene il singolare accostamento tra aulico e prosaico, o 'sacro' e profano, sul quale Santagata insiste sin dall'inizio del volume. È nell'*Angelo nero*, tuttavia, che l'autrice individua un approdo definitivo, il momento in cui meglio prende forma l'«equilibrata fusione tra "comico" e "sublime"» (p. 99). E ciò a partire dalla figura stessa dell'angelo, che condensa in sé i tratti dei volti femminili che hanno popolato e ispirato i versi di Montale. E vi sono proprio tutte: da Mosca e Laura, ossia dalle «donne del quotidiano, abitanti di una realtà quasi crepuscolare fatta di piccole cose» (*ibidem*), sino a Paola, Annetta, Clizia, Volpe, cioè le muse sublimi di un tempo. Santagata lo dimostra con un'analisi minuziosa e quasi microscopica, di volta in volta attenta ai *senhal*, alle immagini e ai lemmi appartenenti alle donne montaliane.
Chiude il volume il capitolo intitolato *La filosofia di* Satura: *il "rovescio del binocolo" del leopardismo montaliano*, dedicato all'ambiguo rapporto di Montale con il poeta recanatese: un ingombrante «maestro da seguire nel processo di costruzione della propria identità, ma anche un nemico da attaccare scopertamente quando necessario» (p. 112). Dopo un primo paragrafo teorico, che riflette su categorie interpretative a lungo cristallizzate ma oggi oggetto di una quanto mai opportuna ridiscussione critica (il cosiddetto pessimismo cosmico e storico, per intenderci), Santagata si concentra più da vicino sui testi e propone un accostamento tra gli *Idilli* e gli *Ossi*. Ad accomunarli sono tre aspetti: 1. la narrazione in prima persona e la centralità dell'io; 2. l'«attuarsi» dell'immaginazione, che «mette in moto una serie di giochi interiori volti al piacere dell'illusione e della fantasticheria»; 3. la «sinusoidale alternanza di felicità e dolore» che si genera «in seguito alla contemplazione della Natura» (p. 116). All'interno di questa griglia, alcuni tra i più celebri *ossi* sono riletti assieme a *La vita solitaria*, *Il Sogno*, *Il sabato del villaggio*, *L'infinito* e *La quiete dopo*

*la tempesta* (sulla scia degli studi di Lonardi). Diverso, in ogni caso, è lo scenario di *Satura*, dove Montale dialoga con un altro Leopardi. Quello, anzitutto, della *Ginestra* e della polemica sulle «magnifiche sorti e progressive». Con una differenza, però, rispetto al canto del 1836: il poeta ligure «non fornisce [...] nessuna soluzione al male derivante dal progresso», non approda cioè «ad alcun sentimento di eroica risposta» (p. 132). Semmai, si affaccia l'ipotesi della distruzione del mondo «come unica soluzione al proliferare delle cellule cancerose nel seno della società moderna» (p. 133). È un'ipotesi, questa, che a ben vedere ci conduce verso un altro Leopardi, altrettanto presente in *Satura* (come lasciava presagire, aggiungerei, *Il sogno del prigioniero*, ultima della *Bufera e altro*). Alludo al Leopardi delle *Operette morali*, citato piuttosto esplicitamente, tra gli altri luoghi, nella "risposta" di *Botta e risposta II* (una poesia che tratta il tema del suicidio, sul quale si chiude «*Col rovescio del binocolo*»). Degni di nota, infine, mi sembrano i motivi leopardiani che Santagata, poco sopra, individua nella suite *Dopo una fuga*, collocata in *Satura II*. Su tutti, la «concezione apologetica dell'ignoranza», ovvero il tema della felicità primitiva degli Amerindi che addirittura ci riporta alle Canzoni, alla chiusa cioè dell'*Inno ai Patriarchi*, che risuona in alcune scelte lessicali. Verrebbe perciò da dire, in conclusione, che anche il confronto-scontro con Leopardi risponde al principio guida della raccolta: il "sublime del comico", per l'appunto, che permette di affiancare la *Ginestra* e l'*Inno* alle *Operette*.

XIII, giugno 2023 | ISSN 2039-7917

**Vincenzo Bianco**

Andrea Scardicchio
*Mustoxidi in Italia*
Alessandria
Edizioni dell'Orso
2022
ISBN: 978-88-3613-272-0

Se si scorre, anche speditamente, la bibliografia critica su Andrea Mustoxidi (1785-1860) è agevole cogliere la portata innovativa del volume in questione. Finora, infatti, non esisteva un profilo monografico organicamente strutturato del letterato corcirese, capace di ricostruirne la stagione più fertile in termini di studi storico-filologici, di collaborazioni letterarie di vario genere, di imprese traduttive dal greco. Fatiche lentamente culminate nel monumentale volgarizzamento de *Le nove muse* di Erodoto, che pure non riuscì a rimpiazzare del tutto il precedente settecentesco allestito da Giulio Cesare Becelli. L'indagine di Scardicchio, dunque, si concentra sul lungo e operoso soggiorno in Italia del corcirese, durato quasi un trentennio, dal 1802 al 1829, ma che la biografia mustoxidiana 'ufficiale' di Emilio Tipaldo (Venezia 1836), poi aggiornata da Andrea Papadopulo Vreto, liquida in poche e cursorie righe.
Fatta eccezione per questo datato contributo, poco discosto nell'intonazione apologetica ed encomiastica dai plutarchi che fiorirono per quasi tutto l'Ottocento, il nome di Mustoxidi è stato fin qui oggetto di un interesse rapsodico, spesso collaterale a filoni di studio più frequentati, che vertono su figure di rilievo entrate in contatto con lui: Monti, Foscolo, Tommaseo (per citarne solo alcuni).
A dare, inoltre, consistenza a un ritratto vagamente tratteggiato da interventi occasionali o da incroci di testimonianze indirette, ha contribuito in modo decisivo lo spoglio dell'epistolario del letterato, «recuperato in buona parte – scrive Scardicchio – nel corso delle ricerche condotte presso le biblioteche italiane e presso l'archivio Mustoxidi di Corfù» (p. 7). Compulsato con accuratezza filologica, il vastissimo *corpus* di autografi epistolari ha restituito un diffuso reticolato di rapporti culturali e un altrettanto vivace tessuto di contatti, spesso tradottisi in amicizie durature. Ne emerge, sullo sfondo, uno spaccato della 'repubblica delle lettere' di primo Ottocento, ricco di angolature inedite, che attesta la labile linea di demarcazione fra lo schieramento dei classicisti (ineludibile 'luogo naturale' per Mustoxidi) e la volitiva compagine romantica, la cui proposta estetica non lasciò indifferente il corcirese. Anzi, contribuì a dimostrare che quella polemica, per quanto toccasse punte di singolare asprezza, non precludeva ambivalenze e biunivoci contagi. Questa cospicua trasfusione di materiali, nella parabola tracciata dalla sinossi delle precedenti, esili biografie, sottrae il profilo di Mustoxidi a una persistente impressione di staticità, apportando nuove argomentazioni e opzioni interpretative alla complementare «disamina della produzione storico-erudita e degli esercizi filologici» (*ibidem*).
In primo piano si afferma l'immagine di un intellettuale dinamico, in grado di misurarsi con una complessa e policentrica geografia di ambienti culturali, corrispondenti alle capitali ideali di quella 'repubblica delle lettere' richiamata in precedenza. In ordine: l'asse pavese-milanese nella Lombardia neoclassica; la Firenze di Vieusseux e del cenacolo raccolto attorno all'«Antologia» che fu latore di aspirazioni libertarie di stampo filellenico, in concomitanza con la rivoluzione greca del 1821; la Venezia della connazionale *salonnière* Isabella Teotochi Albrizzi. Un itinerario ricostruito nelle sue traiettorie segmentate, negli spostamenti a volte tortuosi da una città all'altra, nelle singole dimore, più o meno durevoli, ma pur sempre giustificate dalla funzione mediatrice in campo letterario che veniva accreditata all'erudito greco. A legittimare la fama di Mustoxidi era,

soprattutto, l'affidabilità delle sue consulenze linguistiche in quanto «grecista provetto» (p. 37), al cui ingegno il diciassettenne Leopardi volle consacrare, senza conoscerlo, la dedica del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.
La possibilità di attingere a un numero cospicuo di lettere, rispetto alla dotazione di cui si disponeva in passato, ha fornito (lo si è già detto) elementi inediti, fugato ipotesi di lavoro fallacemente attendibili, chiarito alcuni retroscena suscettibili di facili travisamenti. L'ossatura della monografia di Scardicchio acquista, insomma, solidità strutturale principalmente, ma non solo, dai documenti epistolari.
Se tralasciamo i testi delle missive (inedite e non) intercalati nella narrazione critica affidata ai singoli capitoli, un vero tesoretto di inediti lo custodisce l'Appendice al volume (alle pp. 153-178), ove si raccolgono tre florilegi di sei pezzi ciascuno (tre di Mustoxidi e altrettanti dei rispettivi corrispondenti), selezionati dai carteggi intrattenuti con Giovan Pietro Vieusseux, Felice Bellotti e Isabella Teotochi Albrizzi, per un totale di diciotto lettere. Gli interlocutori prescelti esemplificano tre momenti, i più decisivi, dell'attività letteraria del corcirese, rinviando rispettivamente alle città di Firenze, Milano e Venezia: indiscussi «centri nevralgici della geografia culturale ottocentesca» (p. 153).
Un ritratto dinamico e originale di Mustoxidi, con le sue predilezioni, declinate alla graduale presa di coscienza della propria missione intellettuale, emerge già nel primo capitolo, incentrato sulla feconda sintonia ideologica con Vincenzo Monti, di cui fu allievo in quel di Pavia. La saldatura fra la classicità greco-latina e la tradizione nazionale, la visione 'patriottica' di Dante, la vocazione divulgativa del magistero letterario proprie di Monti cementarono quel sodalizio. Perché il romagnolo trovò nel giovane Mustoxidi un apologeta del proprio indirizzo linguistico anticruscante, sul fronte della «polemica ingaggiata contro gli accaniti detrattori toscani» (p. 13) e un occhio linceo più acuto del suo, sul piano critico, in occasione dell'allestimento della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Trovò insomma un ausilio fidato, capace di «assume*re* le vesti del consigliere diligente» (p. 31), nel cantiere della traduzione dell'*Iliade*, i cui suggerimenti miravano a «contenere l'esuberanza del poeta che sfociava sempre in soluzioni sovrabbondanti, suscettibili di opportuni sfrondamenti» (p. 33). Trovò, sempre in lui, un alacre «intermediario in funzione della pubblicizzazione d'oltralpe della [sua] versione» (p. 17) del poema omerico, che aveva riscosso il plauso di Fauriel. Laddove la penuria documentale creerebbe ostacoli (è il caso della perdita di gran parte del carteggio tra lo stesso Fauriel e Mustoxidi, dalla cui collaborazione nacque la celebre silloge degli *Chants populaires de la Grèce moderne*, 1824), la disamina di Scardicchio prosegue senza smagliature e ci introduce con vivo impatto nei *milieux* romantici di Parigi, di Ginevra e di Milano, che certo non lasciarono il corcirese indifferente.
Del soggiorno a Firenze (dal 1804) acquista rilievo l'amicizia con il tragediografo Giovan Battista Niccolini, alla cui «disposizione filellenica» (p. 49) Mustoxidi offrì un rimarchevole contributo, ma soprattutto la frequentazione del Gabinetto Vieusseux, il cui frenetico animatore «promuoveva con favore le opere ispirate alla civiltà greca» (p. 51), da fervido sostenitore della causa filellenica quale egli era. Dal suo punto di vista, al cospetto del moto greco, le questioni linguistiche «anziché perdersi nella mera erudizione dovevano smuovere le coscienze» (*ibidem*). Pertanto, riteneva che i ragguagli di un nativo come Mustoxidi non potessero che impreziosire il dibattito culturale, che si espandeva ulteriormente nelle righe del carteggio da lui intrattenuto con il corcirese, documentato nel volume di Scardicchio mediante nuove acquisizioni.
Fulcro della monografia è il cap. III, dedicato alla fitta rete di scambi intrecciata da Mustoxidi nella Milano napoleonica, cuore pulsante del neoclassicismo italiano. Dall'aggregazione al circolo dei classicisti di Giovanni Paradisi all'inserimento nel prestigioso salotto Trivulzio, si seguono le orme di un letterato infaticabile e sempre più coinvolto in un ampio ventaglio di questioni e situazioni, nonché animato dalla disponibilità ad ampliare i propri orizzonti intellettuali. Accanto agli incontri con il classicista Felice Bellotti e con il grecista Luigi Lamberti, si definiscono altresì i termini del

solido rapporto con il marchese Trivulzio, che apprezzava «il *counseling* filologico» (p. 74) del corcirese, così come la destrezza con cui riesumava codici e fonti rare nel corso dei consueti scavi archivistici. Da questo quadro, forse per la prima volta, esce ridimensionata l'incidenza della breve *liason* di Mustoxidi con Costanza Monti, dal momento che si percepisce un ardore più solerte verso la patria d'origine. Fu quello l'ancoraggio interiore realmente difeso da Mustoxidi, ma senza indulgenza alcuna al fanatismo. Anzi, la distanza, nel suo caso, si convertì in opportunità, al fine di maturare «una lettura meno 'epidermica'» (p. 86) degli eventi rivoluzionari che stavano investendo la Grecia, sì da esercitare e implementare la propria caratura di intellettuale cosmopolita. Una grecità che viene anche confrontata nel libro con quella "compressa" (secondo Tommaseo) di Foscolo, con estensione del discorso al ruolo che doveva ricoprire il letterato ottocentesco tra indipendenza, aspirazione alla gloria e vocazione pedagogica. I rapporti con Foscolo, intiepiditisi negli anni fino al punto di non ritorno causato dall'irriverente allusione a Mustoxidi contenuta nell'*Ipercalisse* (1816), si inscrivevano in una polifonia dialettica tra intellettuali di matrice ionica, che includeva anche altri rappresentanti della comunità greca di Venezia.
E nella città lagunare si conclude l'itinerario di Mustoxidi tracciato nel volume. Ancorché vi gravasse un'atmosfera di costernazione, seguita alle delusioni del trattato di Campoformio (1797), Venezia agevolò l'integrazione di Mustoxidi nella colonia greca lì di stanza e grazie al suo florido tessuto culturale favorì il rilancio della sua attività di erudito e di antichista grazie anche alla presenza di connazionali a lui vicini quali Emilio De Tipaldo, Mario Pieri, Antonio Papadopoli e Isabella Teotochi Albrizzi. Per giunta, nel 1821, di fronte alla sollevazione ellenica, «lo spirito di appartenenza alla propria comunità si fece così prepotente che lo indusse a partecipare attivamente ai destini della patria oppressa» (p. 114). Del dotto letterato, sommerso dalle carte o colto nella «sua dolce inerzia» (I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, Pisa, Capurro, 1826, p. 89), si rileva pure una sorprendente attitudine all'impegno umanitario a favore dei rifugiati greci, sostenuto anche a costo di finire nel mirino della gendarmeria austriaca. Il confronto con Cesarotti, l'amicizia con la Teotochi Albrizzi e il rapporto altalenante con Tommaseo arricchiscono, insieme alla nota polemica ingaggiata con Cicognara sulla provenienza della quadriga della Basilica di San Marco a Venezia, un affresco che, a ben guardare, non si riduce a una asettica delineazione del *cursus honorum* di Mustoxidi, ma lo interseca con quei nuclei di aristocrazia letteraria, fluttuanti fra tradizione classica e modernità europea, che avrebbero conferito alla letteratura dell'Italia unita un originale sincretismo di gusti e di tendenze.

**Rachele Puddu**

Cinzia Scarpino
*Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*
Milano
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
2022
ISBN 978-88-85938-76-2

Con il suo saggio intitolato *Dear Mr. Mondadori. La narrativa americana nel catalogo Mondadori 1930-1968*, Cinzia Scarpino riesce a restituire un quadro lucido dei rapporti tra i narratori statunitensi e la casa editrice milanese. Il volume si configura come resoconto che attinge le sue fonti dal vasto archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, corredato da dati precisi circa tirature e bolle, lettere e documenti che testimoniano il processo di acquisizione, spesso non facile ma sempre diplomatico.
La consacrazione della letteratura statunitense nel panorama letterario italiano vede un momento di svolta nel quarantennio che intercorre tra il 1930 – anno dell'assegnazione del premio Nobel all'americano Sinclair Lewis – e il 1968. Si tratta di date simboliche segnate, inizialmente, dalla censura fascista, ma contraddistinte dalla proficua attività di mediazione culturale dei Mondadori. L'ultima data presa in considerazione segna la fine di un'epoca, complice la contestazione studentesca che sancisce uno spartiacque già anticipato dalla morte dei Nobel che raggiunsero l'apice negli anni Trenta e Cinquanta (cfr. pp. 10-11). È a loro che è dedicata la prima parte del volume, a partire da Sinclair Lewis, arrivato in Italia tramite le traduzioni di Carlo Linati e fortunato nel superare il vaglio della censura fascista proprio grazie al ruolo decisivo di Arnoldo Mondadori. Curioso è poi il caso editoriale di Pearl S. Buck, prolifica narratrice della Cina segnata da un «sentimentalismo femminile e gusto *middlebrow*» (p. 55), caratteristiche che pure le garantiscono un vasto successo di pubblico con le pubblicazioni nella collana «Medusa». Di Pearl Buck vengono anche rese pubbliche le trattazioni sulla trasposizione cinematografica di *Donna imperiale* (1959) con protagonista Anna Magnani, poi mai realizzata, mediate dall'allora direttore editoriale Marco Rivoire.
Centrali nella riuscita e nel successo delle vicende editoriali analizzate sono gli influenti critici e intellettuali che ebbero l'onere di rendersi ambasciatori del *cross culture* tra la democrazia liberale più potente del secondo dopoguerra e un'Italia che freme per svincolarsi dal giogo della censura fascista. Tra gli scrittori più celebri di quel periodo ci sono William Faulkner, John Steinbeck ed Ernest Hemingway – gli altri tre Nobel debitamente approfonditi nella prima parte del libro – le cui vicende si intrecciano a nomi come Fernanda Pivano, Enrico Piceni, Elio Vittorini e Cesare Pavese, cruciali per la direzione che la casa editrice prende in questo quarantennio. I loro scambi epistolari, pareri di lettura, e il confronto regolare con i Mondadori si rivelano altrettanto imprescindibili e creano, con le parole di Scarpino, «una carsica rete di relazioni umane tra figure note e meno note, i grandi nomi e quelli che restano nell'ombra di una sigla su una bolla commerciale» (p. 20).
Il nome di Pivano, oltre ad essere centrale nella celebre «polemica Hemingway» (p. 132), è legato a doppio filo con quello di F. S. Fitzgerald, in quanto sua traduttrice già dai tempi di *Tender Is the Night* (1949) per Einaudi. Pivano traduce il «personaggio più importante dell'età del Jazz» (p. 191) e sollecita Mondadori ad acquistarne i diritti. Verrà poi incaricata di curarne l'«Opera Omnia», mai conclusa, così come quella di Hemingway e Faulkner.
Con F. S. Fitzgerald si apre poi la seconda parte del libro, intitolata Stelle intermittenti, costellata di autori ormai entrati nel canone della narrativa americana tradotta in Italia. L'inventore della *Jazz Age* verrà tuttavia consacrato dall'americanistica italiana solo a partire dagli anni Cinquanta. Il

merito è anche la nuova traduzione nel 1950 de *Il Grande Gatsby*, curata da Pivano, che decide di sostituire il titolo dato da Cesare Giardini nel 1936, *Gatsby il magnifico* (edito sempre da Mondadori), fin troppo debitore alla traduzione francese e di debole impatto.
Seguono poi i retroscena della vicenda nostrana di Erskine Caldwell, autrice di bestseller come *God's Little Acre* (1933), rilanciata da Mondadori nel dopoguerra e decisiva soprattutto nell'influenza mai esplicitata che esercitò su Cesare Pavese nella stesura di *Paesi tuoi* (1941). Sebbene non l'avesse tradotta, Pavese entrò comunque in contatto con Vittorini, che è il principale fautore della ricezione di Caldwell in Italia (cfr. pp. 210-211). Sempre Pavese media la parabola di John Dos Passos, di cui firma le traduzioni del primo e terzo volume della trilogia *U.S.A.* (1930-1936), interloquendo con Mondadori tramite la persona di Luigi Rusca. Negli scambi epistolari, inoltre, non viene fatto mistero delle oggettive difficoltà lessicali e stilistiche che l'autore di *Manhattan Transfer* (1925) presenta.
L'americano di origini armene William Saroyan, che rifiutò il Pulitzer nel 1940, scrive spesso di suo pugno ai fratelli Mondadori. Le lettere contengono sia anticipazioni sui progetti futuri, sia, in un caso, notizie sulla restituzione di un prestito di mille dollari in lire durante il suo soggiorno italiano avvenuto nel 1959.
L'ultima "stella intermittente" è John Fante, scoperto e lanciato nel suo paese d'origine proprio dall'editore Mondadori. Ad accompagnare la parabola di Fante è, ancora una volta, Vittorini, che nel 1939 fornisce un parere di lettura sulle recenti pubblicazioni *Wait Until Spring, Bandini* e *Ask the Dust*, caldeggiando l'acquisizione ma individuando possibili tagli preventivi per passare la censura del ministero della Cultura Popolare.
Infine, la terza sezione del volume, intitolata *Stelle per tutti*, mostra i retroscena dell'acquisizione vincente di Mondadori del romanzo di Margaret Mitchell. Con le sue vendite stratosferiche, in America come in Italia, *Via col vento* «resta *il* bestseller americano più grande di tutti i tempi» (p. 278). È una felice scommessa di Mondadori, che per primo ottiene i diritti per una pubblicazione nella collana «Omnibus», e che, nonostante la tiratura di un volume di oltre mille pagine, riesce a sopperire ai costi di lavorazione grazie alla trasposizione cinematografica.
Il lavoro di Cinzia Scarpino si avvale di un ampio apparato di note e di una vasta bibliografia critica di riferimento che prende le mosse da metodologie diversificate quali i «contributi bourdeiani sul campo letterario e a quelli della sociologia della traduzione [...], approccio "polisistemico" [...] e la *Literary Transfer Theory*» (p. 11). Questa multidisciplinarietà è forse il vero punto di forza del saggio, che non cade mai nel resoconto archivistico di numeri e fonti, ma restituisce il delicato equilibrio tra le varie discipline, fornendo uno sguardo onnicomprensivo su un'operazione culturale fondamentale come quella di cui è promotrice la casa editrice milanese. Inoltre, Scarpino presta grande attenzione sia alle traiettorie editoriali sia a quelle biografiche e critiche degli undici scrittori e scrittrici statunitensi e dei loro rapporti con l'Italia.
Con questo volume la studiosa suggella una nuova tappa di un lavoro che vede il suo antecedente nella curatela del ventunesimo numero della rivista «Ácoma» (Nuova Serie, Autunno-Inverno 2021 - Anno XXVII) e che, auspicabilmente, troverà il suo continuo – con le «stelle nel cassetto» (p. 25) – in un nuovo viaggio all'interno degli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, dal 1968 ai giorni nostri.

**Andrea Amoroso**

Aldo Tagliaferri
*Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*
a cura di Gian Paolo Renello
Ancona
Argolibri
2022
ISBN 978-88-31225-30-4

Il curatore Gian Paolo Renello offre al lettore una densissima raccolta di scritti di Aldo Tagliaferri su Emilio Villa. Vi troviamo interventi apparsi all'interno di volumi collettanei, prefazioni, postfazioni, articoli apparsi su rivista che coprono un arco temporale di circa trent'anni, dal 1989 al 2020. Tagliaferri è stato ed è tuttora il più acuto tra gli interpreti di Villa: quella fra i due, infatti, è stata una lunga e proficua frequentazione durata alcuni decenni. Difficile, nello spazio limitato di una recensione, dare conto della vasta complessità di temi, prese di posizioni teoriche, tensioni linguistiche e ripercussioni storico-critiche che un'opera come quella villiana presuppone.
D'altronde, è proprio lo stesso Tagliaferri, all'inizio di una lunga e ricca intervista proposta dall'editore Argolibri sul proprio sito in concomitanza con l'uscita del volume, a mettere in guardia dalle facili etichette entro le quali sarebbe ingiusto confinare Emilio Villa. Egli, infatti, fu critico d'arte, poeta, traduttore, studioso di lingue arcaiche; e, in ognuna di tali esperienze, vero e proprio sobillatore di lingue, impastatore di fonemi, evocatore di misteri gnostici, interprete raffinato di nuove tendenze pittoriche.
È sempre Tagliaferri a rievocare l'epoca dell'incontro con Villa: siamo nel 1969 e il critico, tornato da poco dagli States, è in una condizione di massima precarietà economica. Sarà Nanni Balestrini a introdurlo nell'editoria e a procurargli un contratto con Feltrinelli. Proprio per Feltrinelli Tagliaferri, in quanto editor, allestirà per la collana "Materiali" una raccolta di Villa, dei suoi scritti critici sull'arte; si tratta dell'ormai mitologica edizione del 1970 degli *Attributi dell'arte odierna 1947-67*.
Alla sua assunzione a reperto quasi mitico degli anni Settanta contribuiranno la peculiarità dello stile nonché la sua (poca) fortuna editoriale: infatti, se da un lato Tagliaferri assemblò una serie di contributi che ancora oggi stupiscono e affascinano per profondità di pensiero e diversità di forme, dall'altro lato proprio l'eterodossia villiana e la scrittura *en artiste* e fuori squadro contribuirono a rendere tale oggetto inconsueto oltremodo inviso alla critica accademica. Non a caso l'edizione del '70 fu un vero e proprio fallimento editoriale, tanto che qualche tempo dopo le molte copie invendute furono fatalmente destinate al macero. Per questo, la prima edizione sarebbe presto diventata un oggetto raro da bibliofili.
Per di più, un previsto secondo volume di interventi critici venne, in ragione di quanto accaduto, cassato dall'editore e ha potuto vedere la luce postumo solo nel 2008 grazie ad Andrea Cortellessa, direttore della collana "fuoriformato" di Le Lettere, e con la curatela dello stesso Tagliaferri.
Da quella primigenia esperienza in avanti, i due saranno per più di un trentennio, fino alla morte di Villa avvenuta nel 2003, accomunati in un sodalizio che – per quanto è stato assiduo e proficuo – possiamo definire unico nel panorama del secondo Novecento italiano.
I sedici interventi qui raccolti sono introdotti da uno scritto dello stesso curatore, Gian Paolo Renello, dal titolo «Il testo esigente». Insieme con un altro titolo di Tagliaferri qui raccolto, "La parola assoluta", esso ci dà la cifra di un'esperienza poetica che meno che mai consente le veloci etichettature e le facili sintesi. Quella di Villa, infatti, è una poesia che si confronta per circa un cinquantennio, dagli anni Cinquanta ai Duemila, con una profondità di pensiero e di ricerca difficilmente ripetibile.

Lo stesso Tagliaferri definisce il poeta come uno degli ultimi neognostici; in quanto tale, la sua non potrà che essere una poesia di continuo spostamento laterale, di progressivo e costante abbandono dei legami semantico-sintattici e di ricerca incessante di un'autonomia ritmica e dei significanti. Il tramonto dell'io lirico, la ricerca impossibile di qualcosa di primigenio, l'utopia di un linguaggio che superi sé stesso, sono solo alcuni fra i punti essenziali di una ricerca che – favorita anche dall'assidua frequentazione dell'autore con l'esegesi dall'assiro, dall'ugaritico e dalle lingue semitiche – non è mai abbandono della sfida del labirinto ma, al contrario è continuo solco all'interno di un labirinto dal quale il *flatus vocis* del poeta non può e non vuole uscire. E così ingabbiata, ma allo stesso tempo indomita, la parola poetica è condannata all'esperienza del Nulla, dell'indicibile, dell'instabilità.
La poesia di Villa è rimando alla dispersione, alla *dépense*, allo smarrimento; proprio nelle intenzioni dell'autore essa, in quanto ricerca senza fine, è condannata alla sparizione. È già a partire dagli anni Cinquanta che il poeta ne è consapevole, basti citare la sua performance privata messa in atto proprio in quel periodo; Villa, sulle sponde del Tevere, scrive le sue poesie sulle pietre e poi le abbandona al fiume, smarrendole per sempre. Si capisce bene, da questo episodio ricordato dai pochi amici che vi assistettero, quanto per Villa la minaccia del Nulla vada abbracciata, non essendo possibile opporvisi. Mitografie, mistilinguismo babelico, attenzione ad alcuni aspetti del primitivismo, cancellazione, mistero; sono questi gli astri della cui luce s'irradia la poesia di Villa, per dirla con linguaggio vagamente gnostico.
Mentre l'amato Joyce ampia a dismisura i possibili nessi e rende la parola abitata di senso fino a esploderne, Villa – al contrario – restituisce il segno alla sua primazia scarnificandolo come un osso.
«L'uomo ha dentro l'animale; se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo, con il segno» scrive Villa nel volumetto *L'arte dell'uomo primordiale* curato dallo stesso Tagliaferri due anni dopo la scomparsa del poeta e amico (Milano, Abscondita, 2005, p. 63). L'uomo è per costituzione animale ambiguo e ambivalente; oggetto transeunte egli stesso, è preso a tenaglia fra il rumore stridulo della materia e la silenziosa erranza dell'assenza. Renello, in questo volume di rara pregnanza filosofica e analitica restituisce, attraverso le parole di un interprete dalla lingua appuntitissima, il lavorio incessante di una lotta sempre rinnovata. Quella fra presenza e assenza, incisione e levigatura, segno duro e flusso eracliteo, materia e aria. Troppo stratificate e numerose sono le influenze e le congiunture fra autori antichi e moderni ed Emilio Villa. In questa sede ricorderemo solo l'incrociarsi, negli anni fra il 1969 e il 1972, di Villa e Carmelo Bene, altro disorganico, altro isolato e irredentemente fuori tempo. Di quest'affinità è rimasta una *Letania per Carmelo Bene*, risalente agli anni Sessanta che Villa si è deciso a pubblicare solo nel 1996, dopo averla tenuta per più di trent'anni in un cassetto.
Anche in questo caso, come in altri precedenti, si rinnova l'agone fra voce come soffio impermanente e scrittura, che forza e travia tale impermanenza rendendola stabilmente sulla pagina. Un dissidio che il poeta condivide con il destinatario dei suoi versi, con il quale i rimandi incrociati si moltiplicano e che potrebbe essere proficuo indagare più profondamente dal punto di vista critico. In omaggio al sodalizio Villa/Tagliaferri e a quello – seppur racchiuso nell'arco di un paio d'anni o poco più – fra Bene e Villa, ci sembra doveroso concludere con le parole di Tagliaferri tratte dal suo testo introduttivo alla *Letania*, anch'esso raccolto nel volume curato da Renello:
«La consonanza più profonda tra la voce oracolare di Villa e la voce narcisica di Bene sta in questo rinvio al divino, a una funzione teologica della parola coincidente con il discorso impossibile e necessario sul proprio io ideale: i poeti sono i santi della loro stessa perduta divinità, e l'arte è teologica in quanto parla di essa, parla dell'uomo e della sua divinità perduta» (p. 67).

**Francesca Riva**

Luca Trissino
*Luigi Fallacara e gli ermetismi. Lingua, stile e metrica*
Verona
QuiEdit
2020
ISBN 978-88-6464-594-0

Negli ultimi anni abbiamo assistito a un rifiorire degli studi fallacariani, con la riedizione di romanzi (*Terra d'argento*, Bari, Stilo, 2013) o la pubblicazione di inediti (*L'Eterna infanzia*, 2016, e *L'occhio simile al sole*, 2020, entrambi Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e di ponderosi saggi monografici (*Fallacara e la fede nella poesia* di Marilena Squicciarini, Bari, Stilo, 2013, e *Scrivere bianco con un segno nero* di Martina Di Nardo, Firenze, Le Lettere, 2018). Il lavoro di Luca Trissino, *Luigi Fallacara e gli ermetismi*, con premessa di Silvio Ramat, si pone come collante tra quelli di Squicciarini e di Di Nardo, senza sovrapporsi ad essi, ma approfondendo questioni lasciate necessariamente in sospeso nelle pagine già acribiose dei due libri, e fornendo, oltre a una competente analisi stilistica di diversi testi, una comparazione tra Fallacara e i grandi nomi della tradizione letteraria, da Dante a Petrarca, da Foscolo a Leopardi, a d'Annunzio, fino ai «compagni di strada» (p. 15) Campana, Ungaretti, Montale, Betocchi, Quasimodo, Gatto, Luzi, Bigongiari, Parronchi, termini di confronto, costantemente e validamente richiamati, insieme vicini e distanti, anche rispetto alla categoria medesima di Ermetismo.
Se Di Nardo affronta, entro un solido impianto argomentativo, gli snodi della poetica di Fallacara, in un volume di quasi 500 pagine, Squicciarini offre un commento sintetico ma illuminante di ogni singolo testo riconducibile al primo ciclo poetico, cosicché le due monografie si propongono come punti cardinali per gli studiosi di Fallacara. Il libro di Trissino si concentra in particolare sulla fase ermetica del poeta barese, che trova la sua acme nella raccolta *Notturni* (1941), edita l'anno dopo l'*Avvento notturno* di Luzi, al cui «precoce magistero» – secondo Mengaldo – si deve l'evoluzione di Fallacara dall'ermetismo «debole» delle *Poesie d'amore* (1937) a quello «forte» dei *Notturni* appunto. Proprio alla lezione di Mengaldo si rifà Trissino che, con perizia e precisione, verifica l'aderenza di Fallacara agli assiomi della poesia ermetica individuati dallo studioso, implementando il decalogo con alcune classi semantiche (le parole pure, i referenti nobili, il lessico dei colori) e dividendo dunque la sua analisi in due parti: una dedicata al «lessico» e l'altra alla «grammatica» di Fallacara, assunto come caso studio comparato agli altri «ermetismi», con declinazione al plurale del termine, quasi in linea con l'abitudine ermetica dell'uso generalizzante dei plurali in luogo dei singolari. Trissino dimostra, in realtà, come il piano semantico e quello morfo-sintattico siano strettamente connessi, tanto da smentire l'affermazione di Fallacara stesso, per il quale «il suo incontro con l'ermetismo» sarebbe stato di «contenuti più che di forme». Nell'indagine semantica la prospettiva è diacronica, per cui Trissino prende in esame l'intera produzione poetica fallacariana, dai primi del Novecento alle soglie degli anni Sessanta, individuando stilemi tipici che si acuiscono o evolvono nella fase prettamente ermetica, in aderenza con la *Weltanschauung* dell'autore. In particolare, viene valutata la modalità dell'accumulazione delle parole pure, da "intonante" a meramente elencativa, fino al contesto pienamente ermetico dei *Notturni*, in cui la parola pura diventa l'«appiglio» cui il poeta si aggrappa per evitare la dispersione di senso (cfr. p. 103). Lo studioso rileva, nell'intero corpus poetico fallacariano, quaranta parole pure, non marcate e di contenuto universale, accompagnate dal numero delle occorrenze, tra partentesi tonde, di cui ripotiamo almeno quelle che costituiscono la cifra della poetica di Fallacara: *luce*, *fiore*, *cielo*, *ombra*, *sole*, *notte*, «toccate spesso dall'aura evocativa del *silenzio*» (pp. 27, 42). Il primato della

luce, cui non manca mai il rovescio necessario dell'ombra e della notte, anch'essa però spesso luminosa, i fiori, le stelle del firmamento terrestre, memoria dell'Eden perduto, rimandano agli scartafacci del romanzo finora inedito, recentemente pubblicato, *L'occhio simile al sole*, di matrice neoplatonica, sulla scorta delle *Enneadi* di Plotino, uno dei principali punti di riferimento dell'ermetismo fiorentino.
Lo studioso circoscrive le aree semantiche in cui Fallacara esibisce più comunemente le parole pure, contrassegno fallacariano che le distingue dall'utilizzo da parte di altri poeti ermetici (dei quali vengono fornite puntuali esemplificazioni): l'antropomorfizzazione di parole pure tramite l'accostamento, per esempio, alla caratteristica dell'indolenza (es. «regni indolenti», «vento indolente», «indolenza del cielo»), della malinconia (es. «malinconia terrena della luce», «malinconie sospese della sera»), della stanchezza (es. «pianta / stanca», «luci stanche»), del sonno (es. «molle di fiori è il sonno dell'acacia», «Dormono ora le notti»), del respiro (es. «mari sospirosi», «fiori respiranti»); l'altezza intesa spesso come profondità, con il recupero dell'etimologia latina di *altus*, 'profondo' (es. «alta mattinata», «alta estate», «mare alto», «altissimo sole»); la lontananza (es. «cieli distanti», «stelle remote», «allontanata stella»); l'oscurità (es. «terra nera», «nera pianura», «orti neri»); la vastità e l'immensità (es. «slargate e solitarie vette», «miriadi d'invisibili orizzonti», «albero immenso»); la ripidezza («ripidi / cieli», «ripida onda / di luce»), stilema riconosciuto come proprio di Fallacara (p. 62).
Se Trissino dichiara che «la delimitazione al genere lirico, per ovvie motivazioni formali, esclude dall'indagine i romanzi dell'autore» (p. 14), l'uscita in quasi contemporanea del volume *Luigi Fallacara e gli ermetismi* e dell'*Occhio simile al sole* è una felice coincidenza, in quanto l'ermetismo fallacariano trova piena realizzazione, eccezionalmente, in questo romanzo (la posizione di Fallacara riguardo al genere romanzesco è stata voce fuori dal coro in confronto a quella della cerchia frontespiziaia). Nelle pagine dell'*Occhio simile al sole*, composto in un momento di stasi lirica tra il 1945 e il 1954, causata dalla momentanea impossibilità creativa di «andare oltre», non a caso, i *Notturni*, troviamo tutta la semantica ermetica: il ritratto incompiuto di Valeria Crini, donna-angelo in cui il pittore Riccardo Marini, *alter ego* del poeta-pittore Fallacara, crede di cogliere i barlumi del Bello assoluto, rivela una «stanchezza mortale», sintomo del «sonno di Adamo», che siamo destinati a dormire per l'eternità. In un passo espunto del romanzo, veniva introdotta l'immagine dell'albero (altra parola pura segnata da Trissino) sinestesicamente immerso in una «luce silenziosa», «immobile», che «pioveva dall'alto». I prati, l'acqua (altre parole pure) e i fiori dell'Engadina, in cui si svolge una parte della vicenda, diventano proiezione in terra del Paradiso perduto Nei prati verdi dell'Engadina, esattamente come scrive Trissino per la poesia fallacariana, «le parole pure diventano contesti metaforici che si riferiscono ai tratti del volto, agli occhi, alle labbra, ai capelli» (p. 43). L'effigie della Madonna, nella cupola della basilica di Lucerna, che Riccardo realizza inconsciamente con i tratti del volto di Valeria, avrebbe dovuto essere quella dell'«Assunta tra gli uomini». «Ella non doveva salire verso i cieli, ma discendere sulla terra», per cui qui l'annullamento dell'altezza comporta anche quello della lontananza. Giustamente, Trissino evidenzia come, in Fallacara, la frequenza dell'area semantica dell'altezza sia «ideologica», mirando all'«altezza metafisica», in senso religioso (p. 44). Già però il titolo della prima raccolta poetica, *I firmamenti terrestri* (1929), mostra, nell'ottica di Fallacara, la tendenza a concepire o ad agognare una contiguità tra Cielo e Terra, tra alto e basso.
La delimitazione dei campi semantici, soprattutto rispetto alle categorie dell'altezza, della lontananza, dell'oscurità e dell'immensità, permette allo studioso di ribadire il leopardismo di Fallacara e insieme «la vocazione leopardiana dell'ermetismo», per il quale Leopardi rappresenta «l'icona della lirica italiana dopo Petrarca» (p. 64), come prova, solo per fare un esempio, «l'impasto alto e sostenuto tra parole pure e aggettivi-emblema della tradizione» (es. «fuggitiva luce», «boschi fuggitivi»). Trissino sceglie per distinguere l'esperienza fallacariana il sintagma ossimorico «*levitas* manieristica», scaturita anche dalla tensione all'assoluto che si scontra con la

consapevolezza del limite (p. 76). Notevole è il riscontro di un unicum fallacariano, esclusivo delle *Poesie d'amore*, ossia del sintagma «docile a» associato alla parola pura, con utilizzo alla latina della preposizione fissa *a* (es. «docile al vento», «docile all'estate», «docile alla sua ombra»), in linea con quella «libertà nel manovrare i nessi preposizionali» del catalogo ermetico di Mengaldo; per inciso anche nell'*Occhio simile al sole*, troviamo una occorrenza («docile al suo cuore»).
Trissino procede nella sua indagine semantica verificando, tra gli ermetismi declinati in diverso modo in vari autori, la presenza di «referenti nobili», di chiara ascendenza illustre: «cristalli e vetri», preannuncianti «mondi lontani, attraverso la rifrazione, spesso tagliente e illusoria» (p. 115); costellazioni, comete, pianeti (*Orsa*, *Venere*, *Sirio*); astri 'raggelati', che ci ricordano il gelo sulla fronte di Clizia giunta dagli spazi siderali (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, dalla raccolta *Le occasioni*, cui per Mengaldo l'ermetismo fiorentino è debitore); pietre preziose, oro, argento, di tradizione petrarchesca, ma anche mutuata dal «repertorio govoniano»(p. 127); stoffe, tessuti, monili (p. 138). Viene poi fornito un regesto dei colori ascrivibili alla *koinè* ermetica, che ha come referente letterario, oltre a Petrarca, a Leopardi e ai simbolisti francesi, soprattutto i *Canti orfici* di Campana, nel quale l'elemento coloristico ha un «senso di musicalità» (p. 160), nella «combinazione di colori puri e nomenclature architettoniche» (es. «torre, atticuspide rossa»; «arcato palazzo rosso») (pp. 165-166): i colori puri vengono commisti a quelli stereotipati, che «ammettono accostamenti ingenui, e forme iperletterarie ricche di arcaicità» (p. 139). La stereotipizzazione viene raggiunta mediante la sostantivazione degli aggettivi, come «il verde» a indicare la natura e «l'azzurro» il cielo (p. 140), aggettivi solo in Fallacara a volte trasformati in nomi-astratti con suffissi deaggettivali («verdezza», «azzurrità») (p. 143). Tipica di Fallacara e degli ermetici in generale è pure la «ricerca dell'eccedenza lessicale» (p. 144), tramite varianti auliche, calco dalla tradizione lirica. In Fallacara Trissino annovera, ad esempio, il latinismo «rutila» (di cui si contano occorrenze «da Poliziano a Govoni, da d'Annunzio a Soffici, Lucini, Onofri», p. 145) e «glauco».
Le varianti coloristiche permettono allo studioso una incursione nella copia dei *Giorni sensibili* di Parronchi donata a Ramat, con correzioni autografe, che confermano la «vocazione dotta» tutta ermetica di incastonare «tessere nobilitanti» (p. 147), per cui semplicità e ricercatezza aulica convivono come cifra espressiva.
Sulla tavolozza ermetica dei colori troviamo il rosso, pure nella sfumatura del livido, il porpora, l'ocra, l'amaranto, il viola, il vermiglio, il fulvo, il blu, l'indaco, il bianco, il rosa. Anche in questo contesto, è suggestivo il parallelismo con l'*Occhio simile al sole*, in cui l'elemento pittorico è fondante.
Nell'ambito lessicale, Trissino analizza l'utilizzo dei latinismi, distinguendoli in latinismi formali, aulicismi inerziali, latinismi semantici e latinismi prettamente ermetici, tra cui quelli morfologici. I latinismi formali sono presenti soprattutto nella prima fase poetica (si confronti per es. l'aggettivo *vieto* o *inaccesso*), complice anche il «vocabolario carducciano-dannunziano», embrione della poesia di Fallacara; gli aulicismi formali (per es. *sùbito* per 'improvviso', *arena* per 'sabbia', *deserto* per 'abbandonato', *vano* per 'vuoto') ricorrono prima, durante e dopo l'ermetismo; i latinismi semantici, contrassegno di raffinatezza stilistica nella ricerca ermetica della purezza originaria, annoverano occorrenze nelle *Poesie d'amore* (per es. con l'utilizzo di *sapere* per 'conoscere') e fin dagli esordi (ad es. *lucido* per 'lucente', *saliente* per 'che sale' , *eccelse* per 'elevate', oppure *avventare*, sollecitato etimologicamente, per 'riempire di vento'). I latinismi ermetici sono infine preponderanti nei *Notturni* (per es. termini che richiamano i concetti di altitudine e remotezza, come *superna*, *sovrane*, *estremi*, *sublimi*; l'aggettivo *madido*, che, se nelle prime raccolte, è solo un aulicismo, nei *Notturni*, attraverso calibratissime scelte metriche, riesce a configurare il movimento stesso dei versi, cfr. per es. «quel languido / roseo nei fori *madidi* di simboli», «*madid*a d'astri»), in cui il latinismo è confezionato entro endecasillabi molto spesso sdruccioli, segnale di alta letterarietà. Tra i latinismi morfologici, Trissino evidenzia parole segnate dal prefisso negativo *in-*, di derivazione latina (per es. *irrevocato*, per 'non richiamato', dunque

'dimenticato'; *indolente*, *inobliata, inebriata*…), «indice del desiderio ermetico di classicismo», che rimandano a Foscolo, spesso richiamato da Fallacara (p. 213).
Dal punto di vista metrico, lo studioso non manca altresì di marcare con acume il passaggio dalla forma del sonetto dei *Notturni* (1941) a quella delle quattro quartine dell'autoantologia *Le poesie (1929-1952)*: Fallacara allinea «la propria opera all'usus metrico dei libri ermetici più decisivi, rendendola quindi maggiormente contemporanea alle tendenze in atto all'altezza cronologica della pubblicazione», con «uno spiccato luzianesimo di ritorno» (pp. 21-22).
La seconda parte del libro, non meno documentata, è dedicata alla 'grammatica' di Fallacara, in confronto ai punti indicati da Mengaldo: in base all'indagine condotta, l'ellissi dell'articolo avviene in Fallacara subito dopo l'avverbio comparativo-modale *come*, in coincidenza con l'*enjambement* e davanti al complemento oggetto. Il riscontro della rimozione dell'articolo determinativo in favore dell'indeterminativo ha permesso a Trissino di verificare un «montalismo mimetico», sulla scia degli *Ossi* (per es. nell'utilizzo montaliano del *se* in attacco di strofa, «Se fossi fanciullo / anch'io rimasto» o di altri stilemi tipici), un'eccezione fallacariana rispetto alla scrittura del primo ermetismo, che, secondo Mengaldo, «si sviluppa *del tutto* al di fuori della lezione degli *Ossi di seppia*» (p. 227). Nei *Notturni* l'impiego del plurale in luogo del singolare è «costante e sistematico»: esso è diretto su vocaboli concreti e astratti, in particolare sugli «attanti della sfera emotiva e sentimentale» (p. 237) (per es. *fanciulle*, *giovani*, *venti*, *aromi*, *fiumi*, *melodie, olmi, salici*, *capinere*…). L'uso *passe-partout* della preposizione 'a' viene studiato lungo la linea sincronica, con richiami all'*Isola* e *Morto ai paesi* di Gatto e ad *Acque e terre* di Quasimodo, in modo da poterne marcare, rispetto invece a un'analisi diacronica, la peculiarità ermetica; anche nel Fallacara delle *Poesie d'amore* e nei *Notturni* la preposizione 'a' genera spesso ambiguità semantica e sintattica, creando un senso di disorientamento (es. *docile a*, *acceso a*) e nei *Notturni* la preposizione *a* sostituisce sistematicamente la preposizione *in* (p. 245), così come le altre preposizioni assumono molteplici valenze (p. 246). L'uso indiscriminato delle preposizioni 'a' e 'di' genera spesso analogie (es. «bianchi d'astri», «pallida alla voce»): l'analogismo semantico nella poesia ermetica di Fallacara va a condizionarne la sintassi e la metrica, nello scontro continuo tra «la rarefazione semantica e la compattezza sintattica» (p. 258); spesso, «la sospensione sintattica viene iconizzata entro il perimetro della forma metrica» (p. 266). Le ambiguità sintattiche, determinate per esempio dalla valenza dei participi non chiaramente aggettivale o verbale, innestano significanze molteplici e modellabili. Sono rilevati come frequenti nelle *Poesie d'amore* e nei *Notturni* le apposizioni analogiche, sul modello ungarettiano del *Sentimento del tempo*, a volte diluite e composte da altre analogie all'interno (es. «Per l'imagine della sera, sorella / del tempo che t'insegue, pronunzi / il silenzio nell'umida dolcezza»); gli attanti astratti, entro sovente il campo semantico del tempo, della memoria e della luce, elevati a sistema e plasmati mediante un linguaggio atemporale e rarefatto; la transitivizzazione dei verbi intransitivi (es. «Mormora i fiori, le calme precoci»; «Modula la dolcezza») (p. 275); accostamenti audaci di sostantivo e aggettivo (per es. «acqueo sguardo», «regni indolenti») (p. 278).
Il libro di Trissino, partendo dal 'caso Fallacara', autore meritevole di rivalutazione critica, si propone come valido, denso e colto strumento per lo studio della stagione ermetica, la cui riconoscibile «gestualità espressiva» risulta dal legame indissolubile tra forma e contenuto, tra stile e modo, proiezione – per dirla con Fallacara – «di una umanità totale nella sua ansia di assoluto».

**Jacopo Mecca**

Diego Valeri
*Il mio nome sul vento. Poesie 1908-1976*
a cura di Carlo Londero
Rovigo
Il Ponte del Sale
2022
ISBN 979-12-80446-07-7

A distanza esatta di quarantacinque anni dall'oscar Mondadori, pubblicato nel 1977 a pochi mesi dalla morte di Valeri, è uscita una nuova antologia che raccoglie la sua opera. A farsi carico di questa iniziativa è un raffinato e attento editore, Il Ponte del Sale, che ha affidato a Carlo Londero, per la collana Maestri in ombra, il compito di selezionare le poesie e introdurre criticamente *Il mio nome nel vento. Poesie 1908-1976*. Basterebbero queste prime e poche indicazioni per intuire l'interesse di questa edizione; e queste intuizioni trovano conferma leggendo l'approfondita introduzione critica di Londero, nella quale si traccia il percorso poetico ed esistenziale di uno dei poeti più raffinati del versante di una poesia di anti-Novecento che a lungo – come sottolineava Luigi Baldacci nell'introduzione a *Tulle le poesie* di Carlo Betocchi – «una storiografia di comodo ha cercato di mettere tra parentesi» (p. 25).
Proprio nel nesso poesia-vita vanno scrutate e lette la produzione e ancor prima una certa propensione a guardare il mondo e la realtà proprie del poeta veneto. «Stupito di che? Delle cose», verrebbe da dire con un verso gozzaniano. Per quasi settant'anni Valeri è fedele a una riserva poetica contenuta e ripetuta con la stessa sorpresa di chi sa vedere sempre per la prima volta: gli alberi mossi dal vento, lo stridio delle rondini, lo scorrere quasi statico del fiume, Venezia «la pietra alzata su l'acqua» (p. 162), le tinte cangianti del cielo e il «continuo mutar di paesaggio» (p. 186). Come ricorda Londero, Diego Valeri è consapevole di questa lunga dedizione tanto che – nel suo libro di saggi sulla poesia *Tempo e poesia* – è lui stesso a riconoscersi «una specie di coerenza e costante tonale; e un'ostinata aspirazione a una forma di semplici linee e di significati trasparenti: insomma l'impronta di *uno*» (p. 19). *Tempo e poesia* esce nel 1962, mentre Valeri sta ragionando anche sull'antologia allestita e presentata a Mondadori, tramite Sereni, *Poesie 1910-1960*, che uscirà proprio quello stesso anno e assumerà per l'autore i caratteri della prima prova di libro testamentario della propria produzione; seguiranno poi, sempre per Mondadori, *Poesie* nel 1967 e l'oscar *Poesie scelte (1910-1975)* del 1977.
Tutta la prima parte del saggio introduttivo di Londero permette di ripercorrere le pubblicazioni dei libri di Valeri e soprattutto di seguire il suo modo di comporli che potremmo definire quasi come per anelli di accrescimento sul tronco di un albero. Infatti, già a partire dagli anni Trenta, Valeri sente il bisogno di sistematizzare la propria opera in auto-antologie che affinino la scelta sulla produzione passata e innestino sull'ultima parte la poesia più recente, per il quale il poeta sembra parteggiare con maggior propensione. Il pensiero, come molti lettori e critici hanno più volte notato, va a Saba e alla composizione del suo *Canzoniere*, ma il paragone vale solo in parte perché in Valeri non c'è arco narrativo, non ci sono personaggi né vicissitudini, e tutto si concentra in pochi temi, immagini e paesaggi che ricorrono delimitando uno spazio poetico più ristretto, statico e isolato, a tratti quasi contemplativo o meglio da vedutista orientale, come ha detto recentemente Matteo Marchesini.
In linea con il *modus operandi* di composizione di Valeri è la scelta di Londero di predisporre *Il mio nome nel vento* come un libro unitario e progressivo, rinunciando «a quella piuttosto usuale suddivisione antologica delle poesie secondo la titolazione dei libri di provenienza» (p. 51) e

prediligendo la resa di un *continuum* poetico che permette di restituire allo stesso tempo la linearità e l'evoluzione della sua poesia. Di qui anche la scelta di includere sul finale le traduzioni d'autore dal francese e dal tedesco – molto utili per una conoscenza più approfondita del traduttore ma anche del poeta e ancora in larga parte da studiare – e quella di recuperare in apertura alcune tra le poesie rifiutate, provenienti dai libri "disconosciuti" dall'autore, come le prime prove di *Monodia d'amore* del 1908 e *Le gaie tristezze* del 1913.
Questa disposizione permette al lettore di attraversare il lungo corso della poesia di Valeri in entrambe le direzioni, dagli esordi alla maturità e viceversa; e di riconoscere alcune costanti stilistiche ed evoluzioni: partendo dalle prime prove dei primi anni dieci del Novecento, caratterizzate da una rima insistente e da una metrica rigida e attenta, fino alla disgregazione di questo impianto negli anni della senilità – ecco forse un legame con la poesia sabiana – in direzione di una «purezza e una libertà lirica maggiore» e una «poesia sempre più "semplice", più "facile"» (p. 42), così come sottolineato da Londero.
Questa facilità però, prendendo a prestito le parole di Pier Vincenzo Mengaldo nel cappello introduttivo in *Poeti italiani del Novecento*, è ambigua: o meglio è «reale o apparente – semplicità» (p. 354). Infatti, se è vero che la poesia di Valeri è piana e limpida, è pur vero che, nel tentativo costante di tenere insieme il trinomio natura-realtà-cose e riportarlo sulla pagina, non manca di lasciare dietro di sé un alone fosco, "molle" (è termine ricorrente), a tratti angosciante. Così l'acqua che scorre placida lascia intravedere sulla superficie un tremore, il vento porta con sé una nuvola gonfia, il giuoco il pianto, la luce il nero, o ancora la rondine richiama i fantasmi dei propri morti. Così si legge in *Vento*: «Aprile era dunque la taciuta parola / che mi è caduta, luce, sul cuore / e in cuore tenta di farsi canto. / Aprile vuol dire grigi velari di cielo / infusi di sole bianco; vuol dire / sole d'oro che folgora / i cupi specchi dei canali; / sole a baleno con piccola pioggia, / che tira dalla zolla i fili d'erba; / aprile vuol dire mille cose nuove / che sorridono semplici e felici / come il fiore di pèsco; / vuol dire stridulo vocìo di uccelli minuti / ad annunciare che tra poco la rondine è qui. / La rondine… La rondine, forse, / una volta ancora per me. Ma i miei morti…» (p. 169).
Allora è forse proprio in questa leggerezza, che porta con sé l'ombra del suo peso, che Baldacci riconosceva l'essenza stessa della poesia di Valeri: una «poesia difficilissima, nella misura stessa in cui traduce in chiarezza […] quella cosa oscurissima che è la vita» *(Libretti d'opera e altri saggi*, pp. 127-128); una poesia che in definitiva, anche grazie al presente volume, vale la pena di essere letta e riletta ancora.

**Lorenzo Resio**

Saverio Vita
*«Un fulgorato scoscendere». L'opera narrativa di Giuseppe Berto*
Ravenna
Giorgio Pozzi Editore
2021
ISBN 978-88-31358-06-7

Al lettore non edotto sull'argomento potrebbe sembrare curioso trovare un volume dedicato all'*Opera narrativa di Giuseppe Berto* in una collana come "La politica dei letterati" diretta da Luigi Weber per Giorgio Pozzi Editore, in cui dal 2009 si è sempre dibattuto di impegno civile e antagonismo politico. Del resto, Corrado Piancastelli nel 1970 sulla monografia del "Castoro" sintetizzò con estrema chiarezza il problema: all'epoca Berto «a destra lo riten*evano* di sinistra, i comunisti pensa*vano* che *fosse* fascista, e i fascisti lo giudica*vano* un traditore. Egli, per conto suo, *era* convinto d'essere pressappoco un anarchico» (Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 113). Parliamo insomma di una figura difficilmente collocabile in uno schieramento: forse disorientata dallo scomodo passato in camicia nera e dall'ambiguo ritratto del panorama politico italiano in *Modesta proposta per prevenire* (Milano, Rizzoli, 1971), la critica bendisposta nei confronti dell'autore di Mogliano Veneto ha sempre preferito rifugiarsi nel flusso di coscienza del suo capolavoro psicanalitico senza collocarlo nella scomoda vicenda ideologica dell'autore. D'altra parte, nel 1973 all'interno del volume collettivo *Intellettuali per la libertà*, Berto si definiva «isolato»: «non sono fascista, ma non sono nemmeno antifascista» (Torino, Cidas, 1973).
Eppure, già Paola Culicelli nella *Coscienza di Berto* (Firenze, Le Lettere, 2012, *e.g.* a p. 136) parlava diffusamente di un senso di «ostilità» che perseguita i diversi *alter ego* bertiani; è solo traducendo in qualche modo politicamente questo sentimento percepito dall'autore e dalle sue controparti cartacee che possiamo comprendere quale sia la chiave di lettura adottata da Saverio Vita nel suo *«Un fulgorato scoscendere»*, e giustificare così così la sua presenza nella collana ravennate.
A p. 243 l'autore definisce Berto «scrittore della prigionia», estendendo il significato di tale situazione anche al di là dell'esperienza al campo di internamento di Hereford: si tratta di un'interpretazione che arricchisce il discorso già fatto da Culicelli sull'«ostilità». Questa sensazione claustrofobica deriva da un'emozione complessa nata dal senso di colpa, la vergogna morale a cui è dedicato il secondo capitolo e che si ripresenta in diverse forme per tutto il saggio di Vita. Si tratta di una condizione che, nelle diverse forme acquisite nelle pagine di Berto, suscita nei lettori compassione: a p. 245 viene paragonato a una maschera circense, un «clown miracoloso che ride di sé, e che invita gli altri a seguirlo nella sua postura» dalla «forte indole autoironica» (p. 244); è un *io*, quello messo in scena con i protagonisti delle narrazioni bertiane, che nasconde dietro l'umorismo una forte malinconia «in cui molti possono scorgere il proprio profilo» (p. 245). La tragi(comic)a condizione esistenziale dei personaggi di Berto è infatti giustificata dall'onestà intellettuale del loro creatore, «una cosa difficilissima da fare oggi come allora, non per spirito di polemica ma per mantenere un saldo principio di umanità» (p. 18). Tale militanza 'umana' diviene, nell'analisi di Vita, una costante nell'opera di Berto, «portata avanti nevroticamente fino all'autolesionismo, per ricordare che l'uomo comune non vive trame predeterminate, pulite, ma naviga a vista» (*ibid.*).
Il senso di colpa derivato dalle scelte politiche viene accostato da Vita a quello a cui viene dedicato *Il male oscuro*, dovuto all'assenza presso il capezzale del padre nel 1953; tramite una efficace comparazione con le esperienze diverse di Primo Levi e Davide Lajolo, Vita giunge a ipotizzare che

si tratta dell'«emozione prototipica di gran parte della narrativa bertiana, perché ogni dichiarazione in merito al suo senso di colpa non verte mai sull'azione, ma su quello che l'autore pensa di sé [*sic*] stesso, e per rilevare quest'occorrenza anche nei suoi personaggi non c'è bisogno di aspettare l'uscita del *Male oscuro* e delle altre prose psicoanalitiche, perché si trova già tutto *in nuce* fin dal *Cielo è rosso*» (pp. 34-35). La vergogna provata da Berto non nasce insomma nel periodo del romanzo psicanalitico; piuttosto il *Male oscuro* è un tentativo di cura della nevrosi causata dall'esperienza di prigioniero.
Nel *Cielo è rosso*, a cui è dedicato il terzo capitolo, Vita ritrova infatti il racconto di «un male che ingloba tutti: il passato e il futuro non hanno peso davanti a questa predestinazione, solo un disperato presente atemporale può accoglierle e spiegarle» (p. 76); la «palestra intellettuale» di Hereford prepara uno dei molti specchi riflettenti «un punto di morte perenne, in cui si continua a vivere senza nutrire alcuna prospettiva nei confronti del futuro» (*ibid.*) che, come dimostra il saggio, compongono l'opera di Berto fino ai romanzi della maturità. Il racconto autobiografico e autoapologetico attraverso le numerose maschere dell'autore prosegue difatti nel *Brigante* e in *Guerra in camicia nera* – opere a cui è dedicato il quarto capitolo –, in cerca di «una redenzione […] nel suo pubblico» (p. 89). Solo usando questa chiave di lettura si può collegare la prima fase neorealista ai due capolavori del quinto capitolo, *Il male oscuro* e *La cosa buffa*: in particolare nel primo la vergogna è rappresentata da «un continuo susseguirsi di immagini, siano esse riconducibili direttamente a opere di arte figurativa […] o alla descrizione di scene, disegnate con le parole con un'attenzione alla fisicità dei personaggi e alla loro disposizione nello spazio» (pp. 119-120). La rappresentazione dettagliata della nevrosi e dei suoi effetti è psicanaliticamente finalizzata al superamento del trauma, e Vita per tutto il saggio – anche oltre i confini del secondo capitolo, più slegato dai testi e dedicato ad un discorso sulla psicanalisi – dimostra di conoscere e di sapersi muovere tra la letteratura sull'argomento, con una bibliografia che va oltre il pur fondamentale *La psicoanalisi nella cultura italiana* di Michel David (Torino, Bollati Boringhieri, 1990) per concentrarsi anche su testi più recenti e aggiornati (come, ad esempio, il *Trauma e racconto* di Calabrese, in «Testo e senso», 21, 2010, pp. 1-14).
Il trauma di Hereford torna ancora nel sesto capitolo, dedicato alla *Fantarca* (1965): nel romanzo fantascientifico, satira della situazione politica italiana e internazionale negli anni Sessanta, Berto racconta di una spedizione su Saturno volta a trasferire gli ultimi abitanti del Meridione italiano. Vita fa notare al lettore che a un certo punto il protagonista, don Ciccio, fa riferimento a una Centrale nel Sistema di Amarillo, con una chiara connessione con la città texana vicina al campo di internamento; e ancora, uno dei temi su cui il narratore sembra insistere è l'emarginazione a cui sembra essere condannato il comandante della spedizione.
Il settimo capitolo del volume è infine dedicato alle opere "minori" di Berto (dalla *Passione secondo noi stessi* ai *Colloqui col cane*, passando per *Oh, Serafina!* e la novellizzazione di *Anonimo veneziano*), a completamento della rassegna che Vita ha voluto percorrere nel saggio: inevitabilmente la trattazione si fa in questo caso più veloce perché – lo spiega l'autore in conclusione – «la tentazione è stata spesso quella di strutturare questo volume senza seguire la cronologia di pubblicazione delle opere, ma obbedendo all'ordine di questa teoria [seguire la vicenda della nevrosi fino alla riflessione sul male universale nella *Gloria*, *ndr*]» (p. 237). Segue questa sezione secondaria un *excursus* dedicato al *Berto prefatore, critico d'arte e opinionista*, che anticipa gli studi che potranno essere svolti in futuro sul *corpus* di articoli su quotidiani e periodici, e in particolare quella «parte del lavoro di Berto che ancora languisce nei fondi e nelle emeroteche, […] che meriterebbe […] un'edizione in volume» a cui si fa riferimento a p. 242.
In conclusione, il saggio di ha il pregio di riconoscere il «feticcio» del narratore della *Cosa buffa* nella necessità di raccontare il proprio trauma, in diverse forme, nel corso della carriera. Nelle pagine conclusive del volume, intitolate *La terrazza di Edipo* (con riferimento al capitolo dedicato a Berto nei *Ritratti incompiuti* di Michele Prisco, Roma, I.P.S. editrice, 1987), Vita infatti sostiene

che «il vizio autobiografico di Berto è sempre stato una forza vivida della sua narrativa, ma in un dato momento della sua carriera, forse individuabile in *Guerra in camicia nera*, l'autore inizia […] a masticare e digerire la propria esperienza in modo da lui mai sperimentato» (p. 235), malgrado discernere questo «vizio» dalla «bugia artistica» (del *Male oscuro* e di altro) potrebbe sembrare una «ricerca impossibile». Per comprendere le pagine autobiografiche di Berto, innervate dalla vergogna morale causata dalle sue discutibili e discusse scelte politiche giovanili, bisogna insomma calarsi nei suoi panni: «la critica», per Vita, «dovrebbe essere nevrotica a sua volta» (*ibid.*). Tale nevrosi, spiega più avanti l'autore, vuol dire «fiutare il senso profondo di immagini apparentemente innocenti, perché l'autore stesso le mette in funzione in quello che *definisco* un 'sistema autobiografico', in cui nulla è innocente. I piccoli indizi lavagettiani diventano l'unica strada percorribile, in certi casi» (p. 236). Alla critica prettamente psicanalitica però – e Vita non manca di dimostrarlo – deve essere affiancato un approccio più storico, dedicato all'indagine sulle ripercussioni delle vicende politiche nella vita del singolo.
Sono i due binari paralleli da percorrere nel viaggio attraverso l'intricata narrativa di Berto, che forse «non è più in grado di leggere il presente» (p. 18), ma rimane di estremo interesse perché «ricord*a* che l'uomo comune non vive trame predeterminate, pulite, ma naviga a vista» (p. 18), cercando di appellarsi, finché è possibile, a quel principio di umanità che anche i protagonisti del *Cielo è rosso*, dopo molti orrori, riescono a ritrovare.

**Paolo Sordi**

Luigi Weber
*Sfuggente madrepatria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra*
Firenze
Franco Cesati Editore
2023
ISBN 9791254960257

La guerra è etimologicamente una mischia: un ammassamento caotico, fitto e inestricabile di uomini in rissa o in combattimento gli uni contro gli altri. È a partire da questo caos, e da una opportuna riflessione di Pierluigi Pellini secondo la quale sono i protagonisti coinvolti nello scontro a essere i meno consapevoli di quello che succede nel corso della battaglia (p. 13), che Luigi Weber inizia la sua carrellata sulla letteratura italiana della Grande Guerra messa in pagina per Franco Cesati Editore, punto di arrivo di una ricerca che parte da lontano, dal vissuto autobiografico infantile dell'autore prima ancora che dai suoi studi e le sue ricerche. È una lunga serie di riprese in soggettiva che si serve degli occhi di scrittori reduci dal conflitto, ma il merito (uno tra i tanti) del saggio è quello di allargare sempre il campo dell'inquadratura al paesaggio, all'ambiente e allo spazio in cui avviene l'esperienza individuale e collettiva della guerra, perché, se è pur vero che i soldati non se ne rendono conto, è altrettanto vero che montagne, pianure, fiumi, vegetazione, dislivelli, sentieri, strade, ponti, campagna, centri abitati condizionano le possibilità stesse di pensare il (e muoversi nel) conflitto. A Weber non interessano tanto le conseguenze distruttive subite dal territorio a causa degli scontri tra armate che si fronteggiano e devastano vite e natura, quanto l'affermazione – altrettanto violenta – del paesaggio come elemento che partecipa a quella sfida, un terzo polo che costringe i guerreggianti a instaurare una relazione che è anche una resa di conti ulteriore nella calca della natura più o meno conformata dall'intervento umano. Una resa dei conti tanto più tragica se si pensa che la Grande Guerra, oltre a chiudere la *belle époque* e ad aprire quello che Hobsbwam definisce «il secolo breve» (che si sarebbe concluso nel 1989 con la fine del socialismo nell'Europa dell'Est e in URSS) è il primo vero conflitto ad alto tasso tecnologico della storia: come nell'introduzione spiega Weber sulla scorta di Gabriele D'Autilia (p. 17), è una guerra cieca dalla quale scompare dalla vista (e dunque dalla narrazione) il nemico. L'incapacità di vedere il nemico diventa anche l'incapacità da parte dei comandi militari di comprendere la novità dello scarto dalle strategie e le tattiche ereditate dai manuali militari dell'Ottocento: la guerra continua a combattersi in trincea, un non «luogo apersonale, un collettore di microesistenze tangenti l'una all'altra», seguendo Meschiari che segue Augé (p. 23), e dalla trincea partono periodici assalti all'arma bianca contro le posizioni nemiche. Assalti destinati a sbattere mortalmente contro l'invenzione della mitragliatrice e a soffocare letalmente a causa dell'uso dei gas asfissianti. Il risultato è uno sterminio mondiale che in Italia arriva a contare più di un milione e duecentomila morti su una popolazione di trentacinque milioni.
Il teatro nazionale in cui il disastro è rappresentato nelle coscienze dei sopravvissuti e di coloro che verranno dopo è Caporetto, come tutti sappiamo: e a partire da quella disfatta e dalle due opere che ne danno la maggiore testimonianza nella nostra produzione letteraria, *La ritirata dal Friuli* (1919) di Soffici e *Viva Caporetto!* (1921) di Malaparte, Weber è abile a tratteggiare una sorta di genesi letteraria degli altri tragici esiti di lunga durata della Grande Guerra – quelli fascisti –, per quanto i due autori si pongano a due poli estremi delle possibilità di rappresentazione. Da una parte, la scrittura diaristica del primo, che in contraddizione con la precisione con cui annota date e luoghi, lascia comunque irrisolta e soprattutto in bianco la dicibilità romanzesca di quel 24 ottobre del

1917. La mappatura spaziale e cronologica di Soffici non unisce luoghi e momenti ma costruisce un labirinto inestricabile come la mischia guerresca, un pantano melmoso in cui è il Tagliamento, con l'aiuto della pioggia, a farsi «immagine pregnante del liquefarsi di un intero mondo» (p. 132-33). Dall'altra, la scrittura saggistica del secondo, «strategia evidentemente letteraria» per riservare l'esclusiva della facoltà di capire solo a chi c'era, chi ha visto, chi ha combattuto (pp. 121). In Malaparate la stasi della sconfitta e della rassegnazione vissuta nelle trincee si accende come all'improvviso in un'accelerazione che ribalta, giustifica e riformula semanticamente la fuga in un'invasione e un saccheggio trionfali dei fanti che cose, uomini e donne travolgono in pagine esuberanti di violenza protofascista, connotate di «un teppismo compiaciuto, come in una colossale scarica libidica troppo a lungo repressa» (p. 126). C'è in quelle pagine tutta la volontà futurista «di glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore del liberatore, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna» (così recita il punto 9 del *Manifesto del Futurismo*) di cui Weber ci fornisce, tra gli altri, un altro illuminante esempio tratto dal fondatore stesso del Futurismo, *Il pianoforte di guerra*. Nella novella scritta da Marinetti nel 1919 la scena si svolge quasi tutta in interni, la guerra è assente o meglio è un evento al di fuori, collegato solo attraverso i rumori e i supporti di una radio ricetrasmittente. Oggetto della libido marinettiana è qui il pianoforte del titolo, sul quale si congiungono «violenza, forzatura, umiliazione», che lo riducono a un orinatoio, e «volontà ludica» degli agenti, tutti riuniti nell'arbitrio compiaciuto del «*me ne frego* fascista» (pp. 140-141). Nota Weber che nello strupro dello strumento musicale assistiamo a una particolare genealogia di quel potere trasformativo descritto da Lewin per cui durante il tempo di guerra gli oggetti come i mobili o le pareti o i pavimenti di una casa cessano di essere «cose-della-pace» per assumere il carattere di «cose-della-guerra», mutando il senso del loro uso e della loro originaria destinazione: subentra, per il canale del sadismo di Marinetti, una gradazione di gratuità che a sua volta trasforma quel tipo di metamorfosi dell'oggetto in una vera e propria mortificazione (p. 142).
Quanta differenza separa questa violenza, prima subita e poi inflitta e gridata e glorificata, dalla voce autobiografica e «composta, distaccata» del Carlo Salsa di *Trincee* (1924), in cui il conflitto invilisce e abbrutisce, confonde e fonde organico e inorganico, vita e morte, guerra e pace. La stazione deserta di Padova in conclusione del romanzo, la prima tappa di pace e l'ultima del percorso che mette fine alla prigionia è solo un'altra trincea, solo altre baionette a sbarrare il ritorno in patria (pp. 47-48). Perché il ritorno dalla guerra è un miraggio: in *Vent'anni* di Corrado Alvaro (1930 e, in una versione rimaneggiata dall'autore, 1953) la narrazione è tematizzata sui confini, letterali e metaforici, che si moltiplicano «come un reticolo di trincee» (p. 74), ma ogni attraversamento, anche quello generazionale riportato esplicitamente nel titolo, si risolve in un rito solo «*apparentemente* di passaggio, che però inchioda chi vi è sottoposto in una *no man's land* da cui non si fa ritorno, sia perché spesso vi si muore […], sia perché gli eventuali sopravvissuti sperimenteranno […] l'impossibilità di aderire nuovamente alla comunità di partenza» (p. 75). Persi in una terra di nessuno, gli scrittori-reduci provano a tracciare linee che separino allora non solo lo spazio, ma anche il tempo, come fa Gianni Stuparich in *Guerra del '15* (1931), che avvia il suo racconto dalla stazione di Portonaccio a Roma e chiude quella che è una sorta di cronaca di tappe di una disfatta due mesi e mezzi dopo, con il rientro a casa, a Trieste, per scoprire solo l'inganno di una perdita assoluta, espressa, osserva Weber, con «due parole irrevocabili» riferite alla madre: *lontana*, *irraggiungibile* (p. 68). Oppure, è il caso di Giovanni Comisso (*Giorni di guerr*a, 1930), provano a ignorare la guerra e concentrarsi, questa volta sì, come sognanti, sul paesaggio, liricizzato insieme ai corpi toccati dalla poesia e dalla grazia della gioventù in «una continua intersezione […] tra il corpo e gli spazi naturali» (p. 96). Un sogno che si interrompe in Paolo Monelli: nella scrittura tra narrativa e giornalismo di *Le scarpe al sole* (1921), alle descrizioni liricheggianti del paesaggio alpino che ispira la ricorsività infestante di «una delle parole-tema di Monelli, *allegria*», subentra il racconto del «carnaio dell'Ortigara» come una cesura dopo la quale

il paesaggio è annichilito dal dolore e riempito di un «magma oppressivo e bruto», e a essere esposti agli occhi del lettore restano l'orrore e l'assenza di senso (pp. 104-105). E resta l'angoscia di Renato Serra: l'autore la scrive con il lungo sospiro di un paragrafo vuoto, a tagliare anche formalmente in due parti *L'esame di coscienza di un letterato* (1915). L'inspirazione profonda e l'espirazione prolungata arrivano lungo una passeggiata che è lo «stratagemma narrativo che permette di fingere, attraverso il moto nello spazio […] un moto nel tempo» (p. 158). *A spasso*, Serra compone «una sceneggiatura dell'istante, della presenza» (p. 163) del momento in cui le passeggiate inquiete si sciolgono nella passeggiata in cui è l'angoscia stessa a sciogliersi nel ritrovare il contatto con il mondo e altri uomini che stanno dietro: Weber, chiudendo un saggio tanto bello quanto necessario, li immagina come «un'infinita teoria di anime, da non credere che così tante la morte ne avrebbe disfatte» (p. 164), a cominciare da quella di Serra proprio nel corso dell'anno in cui scriveva il suo *Esame*.

*copyright*
© 2023 - Vecchiarelli Editore - Manziana

VECCHIARELLI EDITORE