

KEPOS

Semestrale di Letteratura Italiana

Num. 1/2023 (anno VI)



Tertio millennio ars philologiae

a cura di
Antonello Fabio Caterino
Antonio Corvino
Francesca Favaro
Simone Pettine

Termoli
Al Segno di Fileta
MMXXIV



Al Segno di Fileta, marchio editoriale gestito da Aristodemica Editore. Termoli (CB)

www.keposrivista.it

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

ISBN 9788832173253

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons

Attribuzione 4.0 Internazionale

Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o

spedisci una lettera a

Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10



Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

Comitato scientifico:

Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata"), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Mario Cimini (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Antonella Del Gatto (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Martina Di Nardo (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Elena Liverani (Università Alma Mater di Bologna), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca' Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca' Foscari), Rossano Pazzagli (Università del Molise), Simone Pettine (Università degli Studi di Chieti-Pescara "Gabriele d'Annunzio"), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni†(Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Leonardo Vichi (Universidade Federal

do Rio de Janeiro – UFRJ), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci)

Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di Linguistica Computazionale “A. Zampolli”), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona)

Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Evita Giardinelli (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Sara Parisi (University of Strathclyde), Simone Pettine (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara, Responsabile di redazione), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Iolanda Talotta (Sapienza – Università di Roma), Assunta Terzo (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari, Responsabile di redazione), Giorgia Zanierato (Università Ca’ Foscari)

Supporto informatico:

Antonio Corvino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

Indice

Call for papers, Anno 2023 – numero 1: Tertio millennio ars philologiae ..	6
Saggi.....	7
Francesco Cositore, La filologia come strumento educativo contro la disinformazione in rete	8
Antonello Fabio Caterino, All'interno della "Camera dei Segreti": l'invidia petrarchesca e il basilisco della Rowling	29
Varia.....	37
Andrea Sartori, Due forme di libertà malinconica: la fragilità moderniste di Mattia Pascal e Filippo Rubè	38
Marialaura Pancini, The Envoi ("congédo"): a poetical send off in the Political and Civil minor Tuscan poetry of the 14th Century	61
Marianna Scamardella, Ombre senza volto e l'armonia della disarmonia tra Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino	73
Recensioni	100
Giuseppe Marrone, Daniela De Liso, <i>Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese</i> , Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2023	101
Tiziano Ottobrini, Michael Von Albrecht, <i>Sermones. Satire sul presente</i> , traduzione poetica ed introduzione a cura di Aldo Setaioli, Perugia, Graphe.it edizioni, 2023.....	104
Tiziano Ottobrini, Sonia Francisetti Brolin, <i>Studi classici a Torino nel Novecento. Filologia e letteratura greco-latina nell'ateneo torinese</i> , Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023	107

Tiziano Ottobriani, Enrico Tatasciore, <i>Pascoli latino e novecentesco. Pomponia Graecina e Thallusa dai classici a Sbarbaro</i> , Bologna, Patron Editore, 2023	110
Alessandra Trevisan, Ilaria Crotti, <i>Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista</i> , Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021	113

CALL FOR PAPERS, ANNO 2023 – NUMERO 1: **Tertio millennio ars philologiae**

La filologia, al di là delle sue varie specializzazioni, va intesa, piuttosto che come disciplina singola, come approccio possibile verso ogni tipologia di testo. Sebbene la tradizione culturale italiana ne apprezzi le applicazioni prevalentemente letterarie, vedere il mondo con gli occhi del filologo può essere una ricchezza aggiunta in numerosi ambiti culturali e scientifici (talvolta anche distanti da quelli umanistici).

La filologia dedicata a testi letterari, inoltre, deve fronteggiare non solo l'avvento dei testi *born digital*, ma anche inevitabili evoluzioni in campo epistemologico. Persino i più fedeli lachmanniani non possono più affidarsi a criteri di edizione unicamente meccanici, figli di un pensiero filologico e filosofico fin troppo positivista.

Per il numero 1/2023 di «Kepos» invitiamo dunque gli interessati a proporre contributi che riflettano sulle sfide della filologia negli anni venti del terzo millennio, tra svecchiamenti metodologici e nuove possibilità. Gli articoli – _scrupolosamente redatti secondo le norme redazionali della rivista – dovranno pervenire all'indirizzo **redazione@keposrivista.it** entro il 15 novembre 2023.

SAGGI

FRANCESCO COSITORE, **La filologia come strumento educativo contro la disinformazione in rete**

Un approccio filologico come necessità

Chiunque sia abituato a frequentare la filologia come pratica per studi accademici o per semplice interesse personale si sarà senz'altro imbattuto almeno una volta nello stereotipo di una disciplina legata esclusivamente alle biblioteche e all'accademia, nata per interrogarsi su questioni di scarsa rilevanza nella vita di tutti i giorni.

Già di per sé abbastanza infondata, questa credenza si rivela foriera di guai oggi ancor più che in passato, quando la circolazione di falsi era sì all'ordine del giorno ma non aveva certo la stessa facilità e la stessa rapidità di diffusione che invece le garantiscono i nuovi mezzi digitali. Proprio la crescente digitalizzazione e virtualizzazione dell'intera quotidianità umana sembra assegnare alla filologia un ruolo paradossalmente molto più centrale di quello rivestito finora. I falsi, infatti, oggi circolano in svariate forme di cui il testo o l'articolo scritto rappresentano la forma più praticata e più comune, ma anche la meno sofisticata, in quanto contenuti falsi di varia natura possono essere veicolati anche tramite immagini, video o singoli *file* audio, che richiedono un grado di competenza tecnologica maggiore.

Il fatto che una gran quantità di prodotti – testuali ma non solo – contenenti informazioni false circoli tramite Internet senza incontrare ostacoli significa che essi sono facilmente accessibili a chiunque abbia accesso alla rete, la qual cosa espone a grandi pericoli tutta quella parte dell'utenza digitale sprovvista degli strumenti necessari per poter riconoscere o almeno sospettare della falsità di tali contenuti. In questo contesto, in cui qualsiasi informazione arriva all'utente senza più la mediazione di figure come giornalisti o altre fonti

attendibili che possano in qualche modo garantirne una buona qualità, la disinformazione trova terreno fertile¹.

Con l'aumento della consapevolezza dei problemi derivanti dalla diffusione della disinformazione tramite Internet e i supporti digitali, si sono dunque moltiplicate negli ultimi anni le iniziative volte al contrasto di tale fenomeno, tra cui se ne riconoscono due in particolare, il *debunking* e il *fact-checking*: «Il *debunking* è un'operazione che presuppone la falsità di ciò che si analizza e si pone il fine di dimostrarla; esso si accompagna al *fact-checking* che è invece un'operazione neutra, volta semplicemente ad accertare i fatti senza assumere alcun punto di vista iniziale. Le due operazioni sono quindi spesso correlate, ma partono da prospettive diverse. Il *fact-checker* è uno scettico senza preconcetti sulla verità o falsità di quanto si accinge a verificare, mentre il *debunker* ha un atteggiamento più radicale: non si limita a sospendere il giudizio, sospetta anche fin da subito che ci sia sotto del marcio»².

Com'è evidente, si tratta di due operazioni che – al netto delle differenze appena menzionate – condividono molti punti con le comuni pratiche filologiche, dalla cui *ratio* hanno senz'altro preso spunto. Tuttavia, mentre l'analisi filologica di un testo è solitamente demandata a uno specialista, spesso il *debunking* e il *fact-checking* sono eseguiti da volontari o comunque soltanto da una parte di lavoratori nel settore dell'informazione. A ciò si deve aggiungere un'altra considerazione, legata alla mole di informazioni (sia vere che false) che circola in rete e che non si può pensare di sottoporre alla verifica di volontari e/o esperti nella sua interezza. Da questo discende la necessità di un approccio filologico da parte dei singoli cittadini, in modo che essi possano procedere autonomamente alla verifica di ciò che leggono. Infatti, «la notizia, vera o falsa che possa essere, svolge la funzione di conferma del pregiudizio, consente cioè il pre-giudizio, senza sollecitare un giudizio critico sul fatto. Un atteggiamento filologico può essere dunque il vaccino migliore per proteggersi dalle false

¹ Wardle, Derakhshan (2017), pp. 10-14.

² Paglieri (2020), p. 146.

notizie: la filologia diffonde (inocula, per restare nella metafora) una mentalità critica, che rende consapevoli della qualità di quanto si legge o si ascolta»³.

L'adozione di un simile approccio, tuttavia, è tutt'altro che semplice da realizzare per una serie di motivi che vanno dall'assenza di una preparazione didattica in senso filologico alla più banale mancanza di tempo per eseguire delle operazioni di controllo e approfondimento che nei casi più complessi possono richiedere anche diversi giorni.

I decaloghi come pillole di filologia

Per quanto l'insegnamento obbligatorio almeno dei rudimenti di filologia sarebbe quantomeno auspicabile durante la carriera educativa, ad oggi non si ha notizia di programmi scolastici che portino questo nome. Per sopperire dunque a questa mancanza, nell'ultimo decennio le diverse piattaforme che si occupano di *debunking* e *fact-checking* si sono occupate non soltanto di confermare oppure smentire alcune delle notizie circolate su Internet, ma anche di dotare i propri utenti degli strumenti necessari ad analizzare autonomamente contenuti potenzialmente falsi. Sono così sorte in diverse lingue delle liste di consigli assimilabili a dei decaloghi, sebbene spesso contengano un numero di punti inferiore o anche superiore a dieci. Uno dei 'decaloghi' più citati, per esempio, è quello elaborato dall'IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) nei seguenti otto punti⁴:

1. Valuta la fonte – Clicca al di fuori della storia e indaga sul sito, i suoi scopi e le info di contatto.
2. Verifica l'autore – Fai una breve ricerca sull'autore. È credibile? È reale?
3. Verifica la data – Le notizie vecchie ri-postate non sono per forza rilevanti per l'attualità.

³ Romanini (2018), p. 79.

⁴ *Riconoscere le fake news* (2020).

4. Verifica i tuoi preconcetti – Tieni conto che le tue convinzioni personali e i tuoi interessi influenzano il tuo giudizio.
5. Approfondisci – I titoli possono essere clamorosi per attirare click. Quali sono i fatti?
6. Fonti a supporto? – Clicca sui link. Determina se l'informazione data supporta davvero la storia.
7. È uno scherzo? – Se è troppo bizzarro potrebbe trattarsi di satira. Fai una ricerca sul sito e sull'autore.
8. Chiedi agli esperti – Chiedi a un bibliotecario, o consulta uno dei siti dedicati alla verifica dei fatti.

Come si può notare, si tratta di una lista che invita apertamente l'utente a verificare in modo autonomo l'attendibilità di ciò che trova in rete e a ricorrere soltanto in ultima istanza ad autorità o enti esterni, nel caso in cui le proprie ricerche non abbiano portato a risultati concreti. Molti di questi punti, tra l'altro, corrispondono effettivamente a quelli che sono i principi che spiegano l'esistenza stessa della filologia.

Ovviamente, a queste considerazioni di base se ne possono aggiungere altre di carattere più tecnico, come quelle per esempio legate a particolari usi linguistici nei testi di notizie finalizzate a fare disinformazione. Purtroppo, quest'ultimo è un settore di studio nato in tempi molto recenti, per cui le conoscenze in materia non sono ancora particolarmente avanzate, anche se qualche prima evidenza inizia ad emergere: sembrerebbe, infatti, che la necessità di scrivere testi con contenuti vaghi difficili da verificare spinga gli autori di false notizie a privilegiare una punteggiatura enfatica (per esempio, con l'abbondanza di punti interrogativi ed esclamativi), oppure a preferire aggettivi e avverbi rispetto a verbi e sostantivi. Lo scopo di questo stile sarebbe quello di mascherare una narrazione confusa e deficitaria dietro un tono enfatico e una finta ricchezza lessicale⁵.

Talvolta, questi decaloghi possono anche assumere forme più creative e originali, pensate per rendere più leggera e coinvolgente la comunicazione sul tema. Un esempio in tal senso

⁵ Nonostante adotti un'ottica non limitata alla disinformazione *online* ma più generalmente orientata alla linguistica delle *fake news*, si presenta come pionieristico in tale settore il volume di Grieve e Woodfield (2023).

è il fumetto rilasciato in Brasile nel 2018 dalla piattaforma *Aos fatos* con il titolo di *Fábio Fato não dá mole para notícias falsas* e tradotto in italiano come *Fred Fact non si fa fregare dalle bufale*, in cui è presente una lista di consigli per riconoscere le false notizie rivolti sia agli adulti sia a un pubblico più giovane come adolescenti e bambini⁶. La storia, sviluppata in poche pagine, è quella di un ragazzo che durante una passeggiata in un centro commerciale riceve sul suo cellulare una notifica che rimanda a una notizia che sta circolando sui *social network* in quei momenti. Il protagonista si mostra dubbioso sui contenuti di questa notizia, e quindi mette in atto una serie di procedimenti per verificarne la correttezza e che in buona sostanza ricalcano quelli già suggeriti dall'IFLA. Fred, pertanto, può essere considerato una rappresentazione dell'internauta, magari inesperto, da educare a un corretto uso dei media in generale e dei media dell'informazione in particolare.

Queste azioni, il cui obiettivo è insegnare alle persone come riconoscere le false notizie, rientrano nell'ambito del cosiddetto *prebunking*, che viene metaforicamente presentato come una sorta di vaccino capace di stimolare 'anticorpi mentali' aventi il preciso compito di difendere la mente dai virus della disinformazione. La metafora medica sembra particolarmente calzante: il *prebunking* e i suoi metodi – ivi compreso l'approccio filologico di cui sopra – sono assimilabili alla prevenzione che spetta al singolo individuo⁷, il *fact-checking* a una visita di controllo e il *debunking*, che punta a correggere la notizia eventualmente rivelatasi falsa, alla cura somministrata dal medico.

Prima dei decaloghi: il CRAAP test

Oltre ai decaloghi nelle loro svariate forme, c'è anche chi ha messo a punto dei veri e propri test tramite cui verificare una notizia.

⁶ *Fred Fact non si fa fregare dalle bufale* (2018).

⁷ cfr. Fontana (2018).

Uno dei metodi più utilizzati in tal senso è il cosiddetto *CRAAP test*, il cui nome è un acronimo formato dalle iniziali delle parole inglesi *Currency, Relevance, Authority, Accuracy, Purpose*⁸. Sviluppato nei primi anni Duemila, si tratta di un insieme di parametri utili per valutare l'attendibilità di ciò che si legge e che sono, per l'appunto:

- *currency* (tempestività), cioè quanto tempo è passato tra il fatto raccontato dalla notizia e la pubblicazione della notizia stessa. Può capitare, infatti, che una notizia vecchia sia presentata come nuova, o che una notizia su di un fatto venga pubblicata quando il fatto è ancora in corso, risultando in entrambi i casi non totalmente attendibile;
- *relevance* (rilevanza), cioè quanto le informazioni date su un certo evento sono realmente utili e sufficienti per comprenderlo pienamente;
- *authority* (fonte), cioè qual è l'identità di chi ha trasmesso certe informazioni e quali sono le sue credenziali;
- *accuracy* (accuratezza), cioè il livello di precisione non solo nella descrizione del fatto, ma anche nelle scelte di formulazione e scrittura del testo;
- *purpose* (scopo), cioè l'obiettivo almeno apparente con cui certe informazioni vengono divulgate.

Secondo alcune critiche, per quanto utile, questo test presenta il grande limite di essere stato pensato prima dell'affermazione di Internet e dei *social media* nella vita quotidiana, e quindi non tiene in considerazione il grado di sofisticazione tecnologica e organizzativa raggiunto oggi dalle reti di disinformazione⁹. Infatti, oggi queste ultime oltre ai testi tendono a sfruttare maggiormente gli strumenti fotografici e videografici che non sono contemplati in questo breve elenco, così come per esempio non viene preso in considerazione il fatto che i siti di disinformazione si citano reciprocamente per presentarsi come sistema di fonti alternative a quelle ufficiali ma ugualmente attendibili, in un gioco di specchi da cui è difficile uscire.

Non tutto, però, è da buttare, per almeno due motivi.

⁸ cfr. *The CRAAP test* (2004).

⁹ cfr. Fielding (2019).

Il primo risiede proprio nel fatto che il *CRAAP test* è stato sviluppato in un 'mondo pre-social': ciò dimostra infatti quanto il problema della disinformazione abbia un lungo passato alle spalle, e che la 'colpa' di Internet sia al massimo di aver amplificato un fenomeno che è sempre esistito, non certo di averne permesso la nascita. Nella storia delle strategie di contrasto alle false notizie, dunque, il *CRAAP test* potrebbe addirittura essere visto come uno dei primissimi tentativi di diffondere un approccio concettualmente filologico presso un pubblico più vasto di quello accademico o di quello dei professionisti dell'informazione.

Il secondo motivo, invece, è che ritenere il *CRAAP test* superato può essere senz'altro corretto se si tenta di applicarlo all'ambito della disinformazione in rete, ma può ancora rivelarsi efficace per verificare le notizie diffuse dalla stampa o comunque da testate registrate che non sono esenti dal rischio di pubblicazione di notizie false ma che, anche a causa delle disposizioni di legge presenti in diversi Paesi¹⁰, sono tenuti a controlli molto più rigorosi sulla veridicità di ciò che pubblicano e diffondono e a correggere eventualmente gli errori, cosa che difficilmente accade per un blog o per un utente di *Facebook*. In tal senso, sebbene il *CRAAP test* non consenta di ottenere una misurazione oggettiva della qualità di una notizia (motivo per cui anche definirlo *test* potrebbe far storcere il naso a qualcuno), esso può essere un valido aiuto per valutare in modo almeno approssimativo l'attendibilità e l'affidabilità di un contenuto e per escludere di conseguenza che si tratti di un falso o addirittura di un'invenzione.

Filologia, post-verità e *media literacy*

I decaloghi e i test visti finora, nonostante i loro punti di forza, non si sono rivelati in grado di risolvere il problema della disinformazione, che d'altronde è troppo complesso per poter essere affrontato con soluzioni tutto sommato semplici, ma che hanno un'efficacia

¹⁰ Per un'ampia panoramica sulle disposizioni di legge a tal riguardo in Europa e in America, cfr. Gardini (2017).

limitata a chi è sensibile al tema. L'errore che spesso si compie quando si parla di false notizie e disinformazione, infatti, è quello di dare per scontato che tutte le persone vogliano essere informate correttamente su ciò che succede nel mondo: è un bellissimo ideale democratico, ma che purtroppo non corrisponde minimamente alla realtà. Al contrario, si può dire che la preoccupazione per un'informazione sana e corretta sarà forse maggioritaria, ma certamente non è assoluta: è questo l'assunto di base di chi oggi parla di 'post-verità', ovvero dell'indifferenza manifestata da molti nei confronti della verità dei fatti, a cui si preferisce la propria visione delle cose¹¹. Sostanzialmente, si può considerare la post-verità come un'estrema degenerazione del principio di autorità, in cui l'individuo riconosce sé stesso e la propria esperienza nel mondo come uniche autorità fededegne.

Senza addentrarsi troppo nel vivace dibattito filosofico che attribuisce al post-modernismo la gravissima responsabilità di aver generato questo fenomeno¹², qui importa sottolineare quanto la vera minaccia alla filologia sia proprio la relativizzazione del concetto di 'verità' e non l'avvento della tecnologia e del digitale. Con l'avvento della post-verità, infatti, non sono più in discussione i metodi e gli approcci filologici, ma l'essenza stessa della filologia, la sua ragion d'essere. Se la filologia si presenta come disciplina che mette in discussione un testo perché non può accontentarsi dell'*ipse dixit*, un'intera corrente di pensiero basata sulla fiducia cieca nell'*ego dico* non può che avere un'unica conseguenza: la totale frammentazione della realtà in un numero di verità soggettive tutte ugualmente vere. Se si accetta che tutto può essere vero o falso a seconda di ciò che vuole credere il singolo, se l'attendibilità di una fonte o di un autore è subordinata alle sensazioni e alle idee dell'individuo, la filologia non ha più senso di esistere come disciplina, e quindi non esistono più margini di manovra per lei nel millennio appena iniziato: la sua storia è giunta al termine.

Non tutto, però, conduce a una visione così pessimistica. Secondo alcune letture, infatti, la post-verità potrebbe intendersi non solo come una sorta di indifferenza alla verità causata

¹¹ cfr. McIntyre (2019).

¹² *ivi*, pp. 103-124.

da una cattiva interpretazione di certe correnti filosofiche, ma anche come esito di una crisi di credibilità degli stessi *mass media* attivi nell'infosfera, accusati a ragion veduta di guardare talvolta alle ragioni commerciali e alla produttività economica con molta più attenzione di quella riservata alla capacità di intercettare le reali necessità del pubblico¹³. Questa percezione, sebbene non priva di fondamento, rischia però di rivelarsi superficiale se non la si circoscrive ad attori ben precisi: il sistema mediatico, infatti, presenta oggi un grado di complessità molto alto, al cui interno è possibile riconoscere tendenze e comportamenti di grande varietà. In altre parole, che il sistema mediatico non sempre riesca ad essere all'altezza delle sfide che gli si pongono e a descrivere correttamente le complessità del mondo contemporaneo è un dato di fatto, ma sarebbe riduttivo far discendere da questo l'automatismo per cui tutto ciò che dicono i media è falso. Tuttavia, per quanto riduttivo, questo automatismo potrebbe essere considerato rivelatore di una conoscenza quantomeno parziale del sistema mediatico e delle sue reali potenzialità.

È in quest'ottica che la filologia può evitare l'estinzione e guadagnare una nuova centralità nel dibattito pubblico attraverso due 'nuove' tipologie di competenze indicate con i nomi di *media literacy* e *information literacy*: «la Media Literacy identifica le competenze e le conoscenze che permettono di utilizzare i media in modo efficace [...]. L'Information Literacy, invece, rappresenta la capacità di reperire, identificare, individuare, valutare, organizzare, utilizzare informazioni utili, ed è considerata un requisito indispensabile per partecipare alla società dell'informazione»¹⁴. Queste competenze, inscindibilmente legate tra loro, non possono essere acquisite rifiutando o criticando in blocco il sistema mediatico, ma imparando a conoscerlo meglio, tramite laboratori o esperienze didattiche di vario genere, tra cui un esempio particolarmente degno di nota è *BBC iReporter*, un videogioco lanciato dalla celebre società che si occupa del servizio pubblico radiotelevisivo nel Regno Unito il cui scopo è di dare copertura ad una notizia dell'ultima ora, decidendo in assenza

¹³ cfr. Loporcaro (2020).

¹⁴ Averame (2018), p. 17.

del caporedattore se si tratta di una notizia vera oppure no, se è opportuno chiedere conferma alle fonti ufficiali e se la fonte sia più o meno attendibile¹⁵.

La filologia all'opera: un esempio pratico

Fin qui si è descritta la filologia nel senso lato di 'ragionamento critico', fermandosi ad un livello – per così dire – epistemologico finalizzato soprattutto a mettere in discussione testi per certi aspetti poco convincenti. Si tratta di un approccio con ottime potenzialità, soprattutto se lo si intende nell'ottica di abbattere il cosiddetto tasso di disseminazione, vale a dire la capacità di una falsa notizia di diffondersi e prosperare in ambienti dotati di particolari caratteristiche psicologiche (come la predisposizione al complottismo) e culturali (come la presenza di pregiudizi ai danni di altri soggetti)¹⁶. Nella sua accezione lata di 'epistemologia', pertanto, la filologia può rivelarsi un alleato fondamentale per l'abbattimento di tale tasso, intervenendo fin dalla più tenera età con i modi e gli strumenti visti finora.

Tuttavia, questa preparazione teorica da sola non sarebbe sufficiente a disinnescare le insidie dei falsi in rete. Una volta che ci si imbatte in un testo che si ritiene essere falso, infatti, sarebbe opportuno non soltanto verificarne le origini, ma anche indagarne i rapporti con altri testi nel tentativo di arrivare al testo originale, in modo da comprendere anche il grado e la finalità della falsificazione.

In un illuminante articolo sull'applicazione dei metodi filologici alle voci di *Wikipedia*, Lagomarsini dimostra che gli articoli pubblicati sull'enciclopedia più famosa della rete sono spesso la risultante di due movimenti principali: l'uno in senso orizzontale, cioè da una lingua all'altra (nel caso di articoli presenti in più lingue e magari frutto di traduzione), l'altro in senso verticale, cioè con una serie di modifiche apportate all'interno di uno stesso

¹⁵ BBC *iReporter* (2018).

¹⁶ cfr. Viel (2021).

articolo¹⁷. In questo modo, grazie alla presenza di una cronologia delle modifiche di ogni singola pagina, è possibile valutare tutto ciò che viene pubblicato, rintracciando anche l'origine di errori o contenuti inesatti potenzialmente causa di cattiva informazione, fino a permettere di ricostruire l'intera storia di qualsiasi voce dell'enciclopedia.

Pur in assenza di una simile sezione cronologica, un'operazione simile è possibile per le false notizie pubblicate sui *social network*, dove un testo può essere manipolato sia in senso orizzontale che in senso verticale a seconda della volontà dell'autore¹⁸. Si consideri, per esempio, la seguente notizia pubblicata su Twitter il 23 febbraio 2023, la cui falsità è stata comprovata in un articolo pubblicato su *bufale.net*, importante sito di *fact-checking*, in data 4 marzo 2023¹⁹:

¹⁷ cfr. Lagomarsini (2021).

¹⁸ Una tale volontà può chiaramente animare anche un collaboratore di *Wikipedia*, ma mentre l'enciclopedia ha predisposto una serie di meccanismi di controllo per contrastare o almeno limitare il più possibile l'inserimento di contenuti falsi o comunque non verificati, per i *social network* questo è molto più difficile. Tra l'altro, controllare tutto ciò che viene pubblicato su tali piattaforme sarebbe fisicamente impossibile, senza considerare che rappresenterebbe una questione legale e politica di non poco conto che non è possibile affrontare in questa sede.

¹⁹ *L'improbabile sfilata satanica a New York è tutta Computer Graphics* (2023).

Settimana della moda di New York...
Ecco quanto sono malate queste persone...
"Valentine of the Flesh" è stato il tema della sfilata di debutto di Satan alla settimana della moda di New York ieri sera, mettendo in mostra la sua gamma come stilista e critica abbagliante con un



11:20 AM · 23 feb 2023 · 927 visualizzazioni

Figura 1. Fonte: <https://www.bufale.net/limprobabile-sfilata-satanica-a-new-york-e-tutta-computer-graphics/>

Il testo (d'ora in avanti T, da Twitter), che segnala una presunta sfilata di moda satanica avvenuta a New York, si caratterizza immediatamente sia per la presenza di un commento evidentemente di natura personale («Ecco quanto sono malate queste persone...») come premessa alla 'notizia' vera e propria, sia per la brusca interruzione del testo a metà, probabilmente dovuta al superamento del numero massimo di caratteri consentito. Al di là di questi aspetti, tuttavia, il testo contenuto in questa immagine, che è una riproduzione dell'originale (il quale sembra essere stato cancellato e dunque non più consultabile), si presenta come la traduzione parziale e automatica di un originale in lingua inglese (d'ora in avanti E, da *English*), pubblicato su Twitter il 14 febbraio 2023 dall'artista digitale Rob Sheridan:



Figura 2. Fonte: https://twitter.com/rob_sheridan

Sebbene non sia scorrevole e non dia al testo un senso pienamente compiuto, la traduzione di T di per sé è corretta, anche se un'analisi più approfondita rivela un ulteriore problema. Infatti, in un altro *tweet* pubblicato sul proprio profilo, Sheridan presenta inequivocabilmente queste foto come proprie creazioni digitali:



Figura 3. Fonte: https://twitter.com/rob_sheridan

Questa precisazione sembra essere del tutto assente in T, che in effetti è preceduto da un commento assente in E («Ecco quanto sono malate queste persone...») che lascia intendere che la sfilata satanica in questione si sia svolta davvero. Si tratta, quindi, di un'interpolazione volta non a chiarire quanto detto in E, ma a suggerirne un'interpretazione completamente diversa da quella reale, volontà resa ancor più esplicita dalla frase di apertura del *tweet* («Settimana della moda di New York...»), anch'essa assente nel testo in inglese.

Quanto al 'corpo della notizia', invece, T riprende fin troppo fedelmente E, dando così nettamente l'impressione di un testo tradotto automaticamente senza troppa attenzione alla coesione interna. Al di là delle aggiunte già segnalate, le uniche differenze di rilievo si hanno nella presenza di un hashtag in E composto di quattro parole con l'iniziale maiuscola (*#NewYorkFashionWeek*) che in T viene semplicemente tradotto con un'espressione di sei parole («settimana della moda di New York»), di cui soltanto le ultime due, indicanti il nome della città, dotate di maiuscola iniziale; dell'hashtag, invece, nessuna traccia. Altra differenza si ritrova nella resa dell'aggettivo possessivo di terza persona singolare, che in E è reso con un'iniziale maiuscola («*His*»), mentre in T con una minuscola («sua»). Si riscontra, infine, anche un errore di interpretazione di E che penalizza fortemente la coesione di T: «*dazzling*», infatti, è stato interpretato come aggettivo («abbagliante») e non come gerundio del verbo *to dazzle* ('abbagliare' in senso fisico, ma anche 'colpire' o 'impressionare' in senso figurato).

In considerazione di tutto ciò, sembra dunque ragionevole concludere che T sia frutto di una traduzione automatica, anche se la rimozione dell'hashtag appare più opera di un intervento umano che non di una macchina, per cui certezze assolute in tal senso non possono esserci. Quel che invece è certo è l'intento di chi ha pubblicato il testo: diffondere una falsa notizia, alimentando le controversie e le polemiche di cui la *New York Fashion Week* è ciclicamente protagonista. Non a caso, secondo *facta.news*, altro importante sito di *fact-checking*, la stessa notizia con le stesse foto è stata pubblicata su Facebook il 28 febbraio 2023, cioè cinque giorni dopo la sua comparsa su Twitter, con un incipit leggermente diverso ma

ancora più esplicito: «Settimana della moda di New York. Ci sono ancora dubbi che stiamo combattendo contro una élite satanica?»²⁰.

Tra i due testi – quello pubblicato su Twitter e smentito da bufale.net e quello pubblicato su Facebook e smentito da facta.news – sembra esservi un rapporto. Sebbene nulla si sappia su chi ha scritto e diffuso tali contenuti (che al momento risultano non più disponibili), si può infatti supporre che quello pubblicato su Facebook (che d’ora in avanti sarà indicato con F) sia posteriore a T, da cui probabilmente è partito, pur proponendo una traduzione più vicina alla lettera (non certo nel senso) di E.

Settimana della moda di New York...
Ecco quanto sono malate queste persone...
"Valentine of the Flesh" è stato il tema della sfilata di debutto di Satan
alla settimana della moda di New York ieri sera, mettendo in mostra la
sua gamma come stilista e critica abbagliante con un

Figura 4. Trascrizione del testo T, smentito da bufale.net.

Settimana della moda di New York. Ci sono ancora dubbi che stiamo combattendo
contro una élite satanica? "Valentine of the Flesh" è stato il tema della sfilata di
debutto dello stilista Satan alla settimana della moda di New York la scorsa notte,
mettendo in mostra la sua gamma di creazioni di abbigliamento con un tocco floreale
inaspettatamente "giocoso" che ritrae i non morti generati dall'inferno, in compagnia
di demoni che li tormentano

Figura 5. Trascrizione del testo F, smentito da facta.news.

I due testi sono infatti molto simili, ma presentano alcune differenze decisamente interessanti: al di là del font e dell’impaginazione che sul web sono facilmente modificabili, entrambi esordiscono contestualizzando il fatto alla settimana della moda di New York, ma mentre T prosegue con una considerazione sulla salute mentale dei presunti colpevoli, F lascia intendere che sia in atto uno scontro tra chi scrive il post e una non meglio specificata

²⁰ *Queste foto di una sfilata "satanica" non sono reali* (2023).

«élite satanica», dando quindi al tutto una connotazione politica e morale-religiosa. Per il resto, le differenze sono lievi (per esempio: «di Satan» in T > «dello stilista Satan» in F, dove la parola «stilista» è un'interpolazione rispetto ad E; «ieri sera» in T > «la scorsa notte» in F; «la sua gamma come stilista e critica abbagliante» in T > «la sua gamma di creazioni di abbigliamento» in F), se non che F sembra aver tradotto E nella sua interezza, o quasi. Inoltre, la coesione di F e le modifiche apportate al testo lasciano pensare a un intervento di un autore umano con una certa attenzione alla forma del testo, mentre la scarsa coesione e il ricorso per ben due volte all'aposiopesi mostrati in T potrebbero suggerire la presenza di un autore sì umano nella parte introduttiva del testo, ma con minori capacità espressive e con una minore conoscenza della lingua inglese, che avrebbe reso necessario il ricorso almeno parziale a un servizio di traduzione automatica. La presenza di un autore umano, inoltre, sembra suggerita anche dalla cancellazione o dall'oscuramento tanto di T quanto di F, che sopravvivono soltanto nelle testimonianze offerte dalle piattaforme di *fact-checking*. Sembra improbabile l'ipotesi della rimozione operata direttamente dai *social network* in questione, poiché essi solitamente si limitano a segnalare un contenuto falso con un *disclaimer* in cui si avverte l'utente dell'inaffidabilità del contenuto in questione.

Per concludere, l'analisi qui proposta mostra non solo il probabile percorso evolutivo della falsa notizia appena analizzata, ma vuole evidenziare anche quanto tempo possa passare prima che una falsa notizia venga smentita: nel caso di T, sono passati addirittura nove giorni prima che qualcuno ne abbia dimostrato la falsità. Si tratta di un periodo davvero molto lungo per il web, senza considerare che la stessa notizia potrebbe essere stata pubblicata anche su altre piattaforme meno note o meno battute dai siti di *fact-checking*, come per esempio i gruppi e le chat di servizi di messaggistica istantanea come Telegram o WhatsApp. Questo significa che è indispensabile che l'utente possa procedere autonomamente alla verifica, senza dipendere da attori esterni.

In questo paragrafo si è cercato di ricostruire la genesi di una falsa notizia presa singolarmente, ma è importante ribadire che la disinformazione agisce diffondendo false notizie su uno stesso tema allo stesso tempo. Le false notizie su eventi di adorazione

satanica, per esempio, costituiscono un ricco filone, al pari di quelle relative ad altri complotti, e spesso sono proprio l'analisi e il confronto tra i vari testi a contenere le spie dell'avvenuta falsificazione.

Filologia e libertà (dalla disinformazione)

Tutte le iniziative di cui si è discusso in questo intervento, che vanno dai decaloghi ai videogiochi, passando per i test e i fumetti, vanno nella direzione di sollecitare il cosiddetto *critical thinking* (pensiero critico), che in Paesi come Regno Unito e Qatar è una vera e propria disciplina, spesso collegata alla didattica e insegnata nelle scuole e nelle università. Nonostante oggi si tenda a vederlo come intrinsecamente legato al metodo scientifico, il ragionamento critico è un patrimonio condiviso da gran parte della cultura umanistica, come dimostrano discipline di lunga tradizione quali l'ermeneutica, la retorica e la stessa filologia.

Ciò che qui si è cercato di proporre è l'applicazione delle metodologie di base della ricerca filologica alle tecniche di contrasto alla disinformazione in rete, congiuntamente all'adozione diffusa di un *habitus* filologico così come illustrato da Luciano Canfora, per il quale la filologia è una palestra di indipendenza di pensiero, tramite cui si compie un esercizio sistematico del dubbio e si rifiuta il dogma, sia esso esterno o interno all'individuo che frequenta tale palestra²¹.

Il fenomeno della post-verità e la crisi di credibilità dei *mass media* risultano quindi essere due facce della stessa medaglia, in quanto l'individuo confuso che sente il proprio diritto all'informazione ignorato proprio da chi dovrebbe valorizzarlo rigetterà tutto ciò che non sia frutto di un proprio libero ragionamento, e non può essere biasimato per questo: chi fa disinformazione è perfettamente consapevole di questo fenomeno e sa come sfruttarlo.

²¹ cfr. Canfora (2008).

Le odierne sfide poste dalle false notizie in rete obbligano quindi ad un cambio di prospettiva non solo la disciplina filologica, chiamata ad affrontare sfide che fino al decennio scorso sarebbero sembrate ben oltre il suo campo d'azione, ma anche i cittadini e i mezzi d'informazione, chiamati a riscoprire una disciplina erroneamente rilegata alle sole biblioteche e che invece oggi può risultare fondamentale per recuperare un rapporto corretto con le tecnologie digitali e con le istituzioni (mediatiche e non) del proprio tempo. Siamo quindi tutti chiamati a passare da uno stato di *infanzia informativa*, in cui si pensa ad una verità oggettiva data per sempre e offertaci da qualcuno in virtù della propria autorità e della propria professionalità, a uno stato di *adulità informazionale*, in cui la verità deve essere ricercata da ognuno di noi in modo autonomo, con fatica e consapevolezza dei mezzi a propria disposizione²². Ed è proprio in questa fase di passaggio che la filologia può offrirci un aiuto che sarebbe davvero ingenuo rifiutare.

Francesco Cositore
Università Ca' Foscari Venezia
francesco.cositore@unive.it

²² Fontana (2017), p. 99.

Riferimenti bibliografici

Averame (2018)

Maria Cecilia Averame, *Riconoscere le fake news in classe: percorsi per una comunicazione consapevole in rete*, Milano-Torino, Pearson, 2018.

BBC iReporter, BBC, 2018

<https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-8760dd58-84f9-4c98-ade2-590562670096>
(Ultima consultazione 11/10/2023)

Canfora (2008)

Luciano Canfora, *Filologia e libertà*, Milano, Mondadori, 2008.

Fielding (2019)

Jennifer A. Fielding, *Rethinking CRAAP: Getting students thinking like fact-checkers in evaluating web sources*, C&RL News, 80(11), pp. 620-622. doi:10.5860/crln.80.11.620.

Fontana (2017)

Andrea Fontana, *#Iocredoallesirene: come vivere (e bene!) in un mare di fake news*, Milano, Hoepli, 2017.

Fontana (2018)

Andrea Fontana, *Fake news: sicuri che sia falso? Gestire disinformazione, false notizie e conoscenza deformata*, Milano, Hoepli, 2018.

Fred Fact non si fa fregare dalle bufale, Aos Fatos, 2018

<https://factcheckingday.com/articles/24/this-cartoon-has-7-tips-for-fact-checking-online-information>
(Ultima consultazione 06/10/2023)

Gardini (2017)

Gianluca Gardini, *Le regole dell'informazione: l'era della post-verità*, Torino, Giappichelli, 2017.

Grieve, Woodfield (2023)

Jack Grieve, Helena Woodfield, *The Language of Fake News*, Cambridge University Press, 2023.

Lagomarsini (2021)

Claudio Lagomarsini, *Per una filologia di wikipedia: piste di indagine e casi di studio*, in A. Negro - R. Tagliani (a cura di), *Fictio, falso, fake: sul buon uso della filologia*, Milano, Ledizioni, pp. 179-200.

L'improbabile sfilata satanica a New York è tutta Computer Graphics, S. Ranger, bufale.net, 2023
<https://www.bufale.net/limprobabile-sfilata-satanica-a-new-york-e-tutta-computer-graphics/>

(Ultima consultazione: 23/10/2023)

Loporcaro (2020)

Michele Loporcaro, *Cattive notizie: la retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milano, Feltrinelli, 2020.

McIntyre (2019)

Lee McIntyre, *Post-verità*, Novara, DeAgostini Scuola SpA, 2019.

Paglieri (2020)

Fabio Paglieri, *La disinformazione felice: cosa ci insegnano le bufale*, Bologna, Il Mulino, 2020.

Queste foto di una sfilata "satanica" non sono reali, facta.news, 2023,

<https://facta.news/antibufale/2023/03/03/sfilata-satanica-new-york/>

(Ultima consultazione: 24/10/2023)

Riconoscere le fake news, Fontanin M., IFLA, 2020

<https://repository.ifla.org/handle/123456789/221>

(Ultima consultazione: 04/10/2023)

Romanini (2018)

Fabio Romanini, *Come difendersi dalle fake news*, in A. Lokar et al. (a cura di), *Credibile ma falso. Come riconoscere le fake news (quasi senza leggerle)*, Trieste, EUT, pp. 69-79.

The CRAAP Test, Blakeslee S., Eastern Michigan University, 2004

<https://commons.emich.edu/loexquarterly/vol31/iss3/4>

(Ultima consultazione: 09/10/2023)

Viel (2021)

Riccardo Viel, *Le ingannevoli forme del vero, le verosimili apparenze del falso*, in A. Negro - R. Tagliani (a cura di), *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, Milano, Ledizioni, pp. 25-51.

Wardle, Derakhshan (2017)

Claire Wardle, Hossein Derakhshan, *Information disorder: Toward an interdisciplinary framework for research and policy making*, Strasbourg, Council of Europe, 2017.

Philology, mistakenly conceived by many as a discipline linked only to libraries, can instead prove to be an excellent ally against disinformation and false news online, a real bogeyman in the last decade. By reviewing all the solutions proposed to raise citizens' awareness of the tools at their disposal to avoid falling victim to disinformation, this article aims to demonstrate how all the proposals are animated by a philological spirit, also providing an example of a possible philological analysis of a false news spread through the social networks. The fundamental idea is so that philology, far from being a niche discipline destined to disappear, could have a more central role than ever in the times to come, thus transforming itself from an academic or specialist interest into a democratic and popular defence tool.

Parole-chiave: *filologia; disinformazione; false notizie; post-verità; media literacy*

ANTONELLO FABIO CATERINO, **All'interno della "Camera dei Segreti":**

l'invidia petrarchesca e il basilisco della Rowling

Nel penultimo capitolo della saga letteraria della Rowling – *Harry Potter e il principe mezzosangue* – Tom Riddle, *alias* Lord Voldemort, nel richiedere – invano – ad Albus Silente¹ una cattedra ad Hogwards, esclama: «Greatness inspires envy, envy engenders spite, spite spawns lies. You must know this, Dumbledore²».

Voldemort afferma, in altre parole, che a suo dire che la grandezza è direttamente connessa all'invidia; ma non a un'invidia attiva, bensì ad essere oggetti d'invidia.

L'invidia è storicamente legata all'emblema del serpente. Un rapido *excursus* nelle svariate edizioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa ne dà facile conferma. In particolare, l'edizione parigina del 1643 vuole l'invidia così raffigurata: «L'Envie, qui s'attriste ordinairement du bien du prochain, autant qu'elle se resiouiy du mal qui lui arrive, fait voir l'un et l'autre de ces effets par le serpent qui luy ronge la mammelle gauche, et par l'hydre qu'elle caresse³».

Voldemort – all'interno della saga di Harry Potter – non è solo erede di Salazar Serpeverde⁴ cofondatore della scuola di Hogwarts ed eponimo di una delle case: egli ha costruito la sua intera figura attorno all'emblema del serpente.

- Egli è rettilofono, esattamente come il suo illustre avo: «You can speak Parseltongue, Harry,' said Dumbledore calmly, 'because Lord Voldemort – who is the last remaining descendant of Salazar Slytherin – can speak Parseltongue⁵»;

¹ Si precisa che nel presente articolo di usano – per facilità di comprensione – i nomi italianizzati dei personaggi, fatta eccezione per le citazioni dirette dalla lingua originale. Laddove vi sia l'esigenza di esplicitare un'etimologia legata al nome originale, vi sarà opportuna segnalazione in nota a piè di pagina.

² Rowling (2005).

³ Ripa (1643, 152-153).

⁴ Il nome originale di Salazar Serpeverde è *Slytherin*, metaplasmo di *slithering*, 'strisciante'. L'emblema della casa, inoltre, è sviluppato attorno alla figura di un serpente.

⁵ Rowling (1998).

- È sempre seguito da Nagini, lungo e letale serpente in cui ripone un frammento della sua anima⁶;

- Il suo aspetto fisico nella sua forma finale ricorda in maniera evidente un serpente: «The thin man stepped out of the cauldron, staring at Harry...and Harry stared back into the face that had haunted his nightmares for three years. Whiter than a skull, with wide, livid scarlet eyes and a nose that was flat as a snake's but with slits for nostrils⁷».

È lecito, dunque, avanzare sin d'ora l'ipotesi che dietro la più banale simbologia del serpente quale generico animale maligno – con evidente caratterizzazione biblica di 'animale del peccato' – si celi un preciso riferimento all'invidia. Ma non a un'invidia attiva, incompatibile con la sete di grandezza e il narcisismo di lord Voldemort, che costruisce la sua fama conquistando tutto ciò che ha sempre desiderato, bensì a un'invidia passiva, in cui chi agisce grandemente diventa – *coactus sed voluit* – oggetto della stessa.

In *Harry Potter e la camera dei segreti*⁸ il ricordo di Tom Riddle sedicenne – frammento dell'anima di Lord Voldemort – si avvale di un basilisco.

Vero e proprio coprotagonista del secondo capitolo della saga, detto basilisco viene comandato dal ricordo di Voldemort, tramandato dal suo diario dei tempi della scuola, prima per perpetuare la missione di Salazar Serpeverde ed epurare Hogwarts dai cosiddetti mezzosangue, poi per uccidere lo stesso Harry Potter e tornare a vivere come Lord Voldemort, e non solo come ricordo.

Il basilisco è un serpente mostruoso, come tale, sovrapponibile all'idra, nella storica simbologia dell'invidia. Il sostantivo faunistico *basilisco*, inoltre, viene tradizionalmente sovrapposto al sostantivo botanico *basilisco*, per ragioni paraetimologiche. Si veda la definizione del lemma *basil* nell'*Online Etymology Dictionary*⁹:

⁶ Cfr. Rowling (2003) «Didn't you say You-Know-Who's got a snake, Harry? A massive one? You saw it the night he returned, didn't you?».

⁷ Rowling (2000).

⁸ Rowling (1998)

⁹ *Online Etymology Dictionary*, a cura di Douglas Harper. Url: <https://www.etymonline.com/>.

Basil. Aromatic shrubby plant, early 15c., from Old French *basile* (15c., Modern French *basilic*), from Medieval Latin *basilicum*, from Greek *basilikon* (*phyton*) "royal (plant)," from *basileus* "king" (see Basil). It was so called, probably, because it was believed to have been used in making royal perfumes. In Latin, the word was confused with *basiliscus* (see basilisk) because it was supposed to be an antidote to the basilisk's venom¹⁰.

Il basilico è, nell'immaginario comune antico, una pianta legata al concetto di invidia. Si veda, a titolo d'esempio, il *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce¹¹: «Il Basilicò? [...] Quello dinoterà sospetto e Gelosia». Nella camera dei segreti il basilisco inoltre viene reso cieco dalla fenice inviata, da Silente, in aiuto a Harry Potter. L'etimo della parola *invidia* è spesso stato derivato da *non video* ('non vedo', nel senso di 'sono reso cieco dalla stessa gelosia').

Ancora una volta è interessante chiedersi di che tipo di invidia sia simbolo il basilisco.

Recentemente, chi scrive ha avanzato l'ipotesi che il *Secretum* del Petrarca sia stato fonte prediletta per la costruzione dei personaggi – complementari e speculari di – Voldemord e Harry Potter, a partire dal concetto di *horcrux*, erede degli *anime fragmenta* petrarcheschi, mediante una serie di prove filologiche e testuali¹².

Nel secondo libro del *Secretum*¹³, Agostino e Petrarca parlano dei peccati capitali, e lo stesso ipponate passa in rassegna la vita di Francesco alla ricerca di tali colpe, ravvisandole tutte, tranne l'invidia.

Augustinus Utinam non tibi magis superbia quam invidia nocuisset. Hoc enim crimine me iudice liber es. Sed alia quedam dicturus sum.

Franciscus Nulla me deinceps accusatione turbaveris. Dic ingenue quicquid est, quod me transversum agat.

¹⁰ Si è scelto un dizionario etimologico della lingua inglese – e non di quella latina – vista la lingua originale della saga di Harry Potter.

¹¹ Il testo del *Dialogo dei colori* del Dolce è tratto dall'agile edizione di Gasparotto (2014).

¹² Cfr. Caterino (2023). Chi scrive ha usato come riferimenti, oltre alla sovrapposizione della ricerca degli *horcrux* e quella degli *anime fragmenta* – le seguenti istanze: il diario di Riddle, contraltare del *Secretum* inteso come diario intimo, il toponimo *Camera dei segreti* come diretto riferimento testuale, il dialogo tra due personaggi speculari eppure distanti nel tempo, l'*incipit* del secondo libro.

¹³ L'edizione di riferimento è Petrarca (2000).

Augustinus Rerum temporalium appetitus.

Franciscus Apage obsecro; nichil unquam absurdus audivi.

Augustinus Repente turbatus et proprie promissionis oblitus es! Iam invidie mentio nulla est!

Epperò l'invidia non esiste solo in quanto sentire attivo, ma anche in qualità di – per così dire – effetto collaterale del desiderio di ambizione e gloria terrena.

Augustinus Multum te iustificas. Sed michi crede, non es ab hac peste, ut tibi videris, alienus.

Franciscus Ego ne ab avaritie labe non immunis sum?

Augustinus Ne ab ambitione quidem.

E anche

Augustinus Ergo illa tibi sordescunt, que multis aliis invidiosum¹⁴ faciunt.

Franciscus Qui misero invidet, necesse est sit ipse miserrimus.

In altre parole, essere invidiati non sarà grave quanto invidiare, ma è la conseguenza infausta di pensieri di gloria terrena, che distolgono dall'amore verso Dio.

Francesco, assolto dall'invidia diretta, è però colpevole di un'invidia riflessa, l'invidia nata da chi suscita invita.

¹⁴ *Invidiosus*, in latino, significa sia 'invidioso' sia 'invidiabile'. In questo caso, anche alla luce della risposta di Petrarca, è chiaro si tratti del secondo caso. In ogni caso, però, detto aggettivo conserva la terribile accezione di 'odioso'.

Questa distinzione, riflessione petrarchista desunta dagli influssi di Agostino di Ippona, permea completamente la saga *de quo loquimur*, caratterizzando appieno la figura di Lord Voldemort. La chiave di detta interpretazione sta proprio nella simbologia del basilisco.

Ricordiamo che il τὸπος letterario/artistico del *Cristo che calpesta le bestie*, particolarmente in voga nell'arte tardoantica e medievale¹⁵, desunto a sua volta dal Salmo 91¹⁶. Tra le bestie c'è, tradizionalmente, il basilisco, e l'interpretazione più comune è che esso rappresenti l'invidia. Si veda – a titolo d'esempio per la cultura anglosassone – un celebre Sermone di Isacco della Stella.

Questo è quel basilisco, re dei serpenti, che uccide solo a vederlo, e avvelena con il solo aspetto chi non è ucciso dal fiato dell'aspide. Per questo, dopo la tentazione della concupiscenza della carne, cioè dell'aspide, il re dei serpenti tira fuori la tentazione della concupiscenza degli occhi.

Ma il nostro atleta e difensore, come più tardi schiaccerà con forza la furia del leone, così ora allontana con sapienza il veleno del serpente, camminando sull'aspide e sul basilisco con i passi della sobrietà e dell'umiltà. Schiaccia anche il grande drago dell'ambizione mondana e della superbia della vita, che non viene dal Padre ma dal mondo, mentre tutti i regni del mondo e la sua gloria che gli vengono offerti li respinge con un soffio per amore della povertà¹⁷.

È fondamentale, però, ricontestualizzare quanto detto alla luce del duplice concetto di invidia presente nel *Secretum*¹⁸, nonché all'economia narrativa della saga della Rowling.

Voldemort non invidia nessuno, poiché nella sua scalata verso il potere e la gloria terrena preferisce conquistare quel che può e distruggere quanto gli resiste. Egli, in sintesi, non ambisce a essere amato, né invidia o in qualche modo ammira chi lo è. Nel capitolo 36 di *Harry Potter e i doni della morte*, in un acceso dialogo con Harry Potter durante la resa dei conti finale si legge:

¹⁵ Per un rendiconto del tema della cultura anglosassone, cfr. Haney (2008).

¹⁶ Cfr. il v. 13 ἐπ'ἀσπίδα καὶ βασιλίσκον ἐπιβήσῃ καὶ καταπατήσεις λέοντα καὶ δράκοντα.

¹⁷ Della Stella (2006).

¹⁸ Tracce del pensiero agostiniano sono state riscontrate nella saga della Rowling già, in precedenza da Groves (2017, 67). In questa sede, tuttavia, si avanza l'ipotesi che la filosofia agostiniana si giunta all'autrice attraverso il *medium* dell'opera petrarchesca.

Voldemort did not speak, but prowled in a circle, and Harry knew that he kept him temporarily mesmerized and at bay, held back by the faintest possibility that Harry might indeed know a final secret... "Is it love again?" said Voldemort, his snake's face jeering. "Dumbledore's favorite solution, love, which he claimed conquered death, though love did not stop him falling from the tower and breaking like an old waxwork? Love, which did not prevent me stamping out your Mudblood mother like a cockroach, Potter — and nobody seems to love you enough to run forward this time and take my curse. So what will stop you from dying now when I strike?"¹⁹

Anche sul punto di cadere definitivamente, Voldemort non dimostra pentimenti né rimorso alcuno verso il suo antico rigetto del concetto di amore. Non vi è traccia di invidia attiva in tutto ciò. Resta però una fitta simbologia del concetto di invidia, che a questo punto non può non considerarsi come il peccato di rendere altri invidiosi di sé. Epperò, come visto in precedenza, egli è consapevole che dalla grandezza scaturisca invidia e che ciò possa configurarsi un danno collaterale. Incrociando dunque la simbologia del basilisco e i concetti di invidia desunti dal *Secretum*, gli *horcrux* come *anime fragmenta*, il diario di Riddle che rimanda al concetto di "segreto", è opinione di chi scrive che il *Secretum* petrarchesco sia non solo la fonte di ispirazione principale della Rowling per la costruzione dei personaggi principali²⁰, ma anche il tramite attraverso il quale la stessa scrittrice riceve e rielabora la riflessione cristiana sul peccato, principalmente agostiniana. La saga di Harry Potter si è imposta come *best seller* editoriale sin dagli esordi, ispirando una omonima saga cinematografica, altrettanto fortunata, se non di più. Non è questa la sede per trattare delle differenze tra sceneggiatura e libri; tuttavia, tale fortuna petrarchesca non può non riscontrarsi anche nella celluloide, poiché è interna tanto alle dinamiche narrative quanto alle simbologie. È opinione di chi scrive che queste considerazioni possano a pieno titolo rientrare nell'ambito della filologia cinematografica.

Antonello Fabio Caterino
Antonello.caterino@unimol.it

¹⁹ Rowling (2007).

Riferimenti bibliografici

Caterino (2023)

A.F. Caterino, *Gli Horcrux come 'anime fragmenta': un singolare caso di fortuna petrarchesca*, in E. Liverani e A. F. Caterino (a cura di), *Cantare glorie di eroi. Da Omero a oggi. Studi per Eleonora Cavallini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, 229-235.

Della Stella (2006)

I. Della Stella, *I sermoni*, a cura di D. Pezzini, Milano, Paoline, 2006, vol 1.

Gasparotto (2014)

L. Gasparotto, *Diciamolo con i fiori (e con altri doni). Dal Dialogo dei colori di Lodovico Dolce*, in «Engramma – La tradizione classica nella memoria occidentale», n. 115 (aprile 2014).

Groves (2017)

B. Groves. *Literary allusion in Harry Potter*, Londra, Routledge, 2017.

Haney (2008)

K.E. Haney, *The Christ and the beasts panel on the Ruthwell Cross*, in *Anglo-Saxon England*, vol 14, Editors Peter Clemoes, Simon Keynes, Michael Lapidge, Cambridge University Press, 2008.

Ripa (1643)

C. Ripa, *Iconologie*, Parigi, Guillemont, 1643.

Rowling (1998)

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Londra, Bloomsbury, 1998.

Rowling (2000)

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Londra, Bloomsbury, 2000.

Rowling (2003)

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Londra, Bloomsbury, 2003.

Rowling (2005)

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Londra, Bloomsbury, 2005.

Rowling 2007

J.K. Rowling, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londra, Bloomsbury, 2007.

Petrarca (2000)

F. Petrarca, *Il mio segreto*, a cura di Ugo Dotti, Segrate, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

The aim of this article is to demonstrate that –behind the symbolism of the basilisk within J.K. Rowling’s Harry Potter saga – there lies an idea of envy that traverses the key stages of literary early modernity and originates from a Petrarchan reflection. It is ultimately argued that Petrarch’s Secretum serves as a preferred source of inspiration in the construction of the characters of Harry Potter and Tom Riddle/Voldemort, as well as in the narrative developments.

Parole-chiave: *Petrarca; Rowling; Basilisco; Harry Potter; Voldemort*

VARIA

ANDREA SARTORI, **Due forme di libertà malinconica: la fragilità moderniste**
di Mattia Pascal e Filippo Rubè

La crisi del soggetto di cui parla la narrativa che, *in toto* o in parte, è ascrivibile al modernismo d'inizio '900, 'infragilisce' i protagonisti d'alcuni romanzi italiani solitamente identificati come inetti. 'Abitare' il tempo e lo spazio della crisi, infatti, sembra voglia dire 'abitare' il tempo e lo spazio della fragilità, non quelli del cambiamento rivoluzionario, né quelli del puro e semplice ritorno al passato. Entro tale prospettiva, il concetto di fragilità (dell'io) si sovrappone a quello di modernismo, poiché quest'ultimo non gioisce dello sbriciolamento delle certezze d'un tempo. Tale è invece il caso sia del futurismo¹ sia del postmoderno, il quale punta a lasciarsi alle spalle il pensiero e le forme che lo precedono. Come scrive Raffaele Donnarumma, introducendo implicitamente il tema della malinconia modernista: «se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza»².

La fragilità modernista, in altre parole, non è interamente nel futuro né nel passato, quantunque chi puntella le rovine di cui è costellato il modernismo, ricerchi nell'uno e nell'altro delle soluzioni in ambito ideologico ed espressivo.

¹ Donnarumma (2012), pp. 16-19.

² Donnarumma (2012), p. 17.

Reagire all'insensato

In questo articolo metto a confronto i casi esemplari di due romanzi che hanno marcati tratti modernisti, perlomeno sul piano dei contenuti: *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello e *Rubè* (1921) di Giuseppe Antonio Borgese³.

I protagonisti delle due opere vivono all'indomani dell'annuncio della morte di Dio da parte del folle che, secondo Friedrich Nietzsche, sarebbe andato in giro per le strade con una lanterna accesa in pieno mattino e avrebbe fatto irruzione nelle chiese gridando: «Dio è morto! [...] E noi lo abbiamo ucciso!»⁴. Sia Mattia Pascal sia Filippo Rubè, infatti, si ritrovano in una condizione di smarrimento esistenziale, se non di vera e propria malattia della psiche. Questa condizione mina non solo la loro capacità di comprendere il reale alla luce di un Tutto organico e in sé concluso (come volevano la metafisica classica e il cosiddetto 'grande stile')⁵. Quella condizione mina anche la capacità di Pascal e di Rubè di essere loro stessi i sovrani del reale, ovvero di prendere il posto d'una totalità oggettiva ormai tramontata. Nei termini di Nietzsche, più tardi rielaborati da Martin Heidegger⁶, Pascal e Rubè si ritrovano a vagare in un «infinito nulla» e avvertono su di sé l'alito d'uno «spazio vuoto» privo di coordinate e direzione⁷. Tale smarrimento impone a Mattia e a Rubè di fare qualcosa della loro improvvisa libertà – libertà da Dio, da un'autorità suprema, dai solidi fondamenti dell'esistenza, siano essi divini o ascrivibili alla facoltà pensante del soggetto umano.

Al passaggio di secolo, tuttavia, proprio la persistenza dello smarrimento comporta che la perdita delle antiche certezze non venga elaborata fino in fondo dal lutto, il quale pertanto non riesce a congedare quelle certezze in maniera compiuta. Ricorrendo alla terminologia freudiana utilizzata da David Kyuman Kim in uno studio su modernità, politica e secolarizzazione, i due romanzi di Pirandello e Borgese metterebbero allora a fuoco, sebbene

³ Su questi due romanzi e il loro rapporto col modernismo, si vedano, rispettivamente, Castellana (2018) e Carta (2018).

⁴ Nietzsche (2008), §125.

⁵ Nietzsche (1979), p. 180. Sull'impatto che la fine del grande stile ha avuto su Italo Svevo, altro autore almeno in parte modernista, si veda Magris (2014).

⁶ Heidegger (1968), pp. 190-246.

⁷ Nietzsche (2008), §125.

in maniere molto diverse, una «libertà malinconica» che non si rassegna facilmente al vuoto del senso, ovvero un'agency che non molla del tutto la presa sull'oggetto perduto⁸. Seguendo Heidegger, si potrebbe infatti sostenere che quando il nichilismo, dopo Nietzsche, s'affaccia sulla scena europea, individui come Pascal e Rubé fanno esperienza dell' «insensato» (*sinnlos*)⁹. Essi, però, sono allo stesso tempo nella condizione di dedicarsi al tentativo (fallimentare, secondo Heidegger) di sottrarsi all'insensato tramite il *conferimento di senso* (*Sinn-gebung*). Conferire (*geben*) senso, per il filosofo di *Sein und Zeit* (1927), significa in primo luogo che quello che la metafisica e la modernità s'illudevano fosse il senso vero, ora non c'è più. In secondo luogo, *Sinn-gebung* significa anche, però, che personaggi come Pascal e Rubè, con o senza umorismo, e con un maggiore o minore tasso di angoscia kierkegaardiana, il senso lo cercano e lo inseguono, industriandosi – spesso con l'autoinganno – a reperirlo o a (ri)costruirlo. Le diverse fragilità degli anti-eroi di Pirandello e Borgese sono tutte comprese in questi tentativi di conferimento di senso sospesi tra due epoche, tra la modernità successiva alla sua fase ascendente (e di conquista) e la postmodernità, la cui *Stimmung* è anticipata dall'avanguardia. In altre parole, i tentativi dei protagonisti dei due romanzi si situano tra la ormai tramontata certezza di sé del Soggetto moderno e ciò che – grossomodo dopo il modernismo, ma sul piano cronologico di fatto vi sono sovrapposizioni più o meno marcate – sarà la giocosità neobarocca del postmoderno, il quale rivendicherà anche il diritto di non affaticarsi più nella ricerca di alcun senso dell'esistenza.

Se il redivivo Mattia punta, in ultima analisi, sulla retorica della scrittura (autobiografica) in presenza d'un testimone (Don Eligio) per venire a patti con il vuoto e superare così la depressione malinconica dell'assenza, Rubè sprofonda in un'impossibile regressione alla propria origine autentica. Questa regressione in realtà consegna Rubè alla morte senza possibilità di ritornare umoristicamente da essa, a differenza del personaggio pirandelliano¹⁰. Sul piano formale, la volontà di ritorno di Rubè si riflette nell'adozione, da

⁸ Kim (2007).

⁹ Heidegger (1968), pp. 190-191.

¹⁰ Il saggio di Pirandello *L'umorismo* è pubblicato nel 1908, cioè quattro anni dopo la prima pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*, ed è dedicato proprio «Alla buonanima / di Mattia Pascal / bibliotecario». È quindi lecito supporre che Mattia, per Pirandello, sia già un personaggio umoristico.

parte di Borgese, d'una struttura romanzesca compatta e tradizionale, in linea con la sua intenzione contraria al frammentismo d'inizio '900 (si pensi alla rivista *La Voce*, 1908-1916), un'intenzione espressa in *Tempo di edificare* (1923).

In tal modo, le fragilità di Mattia e di Rubè sembrano prefigurare, rispettivamente, i due possibili esiti del modernismo italiano individuati da Mimmo Cangiano: sperimentazione e restaurazione (questi esiti, per Cangiano, sono tuttavia solo apparentemente diversi tra loro, poiché entrambi sono un prodotto della crisi primonovecentesca della borghesia nel più ampio contesto europeo)¹¹. Va tuttavia ribadito che il modo in cui questi esiti (sperimentazione e restaurazione) sono raggiunti, impedisce a entrambi i personaggi (Mattia e Rubè) sia di essere nuovamente sovrani e sicuri di quel che sono (ovvero del loro *chi* autentico ormai inattingibile), sia di prendersi gioco sperimentalmente dell'assenza di certezze e della morte di Dio. Quest'ultimo è invece il caso dello Zarathustra di Nietzsche, che riesce a danzare sull'abisso, forse in compagnia dell'uomo di fumo di Aldo Palazzeschi, Perelà¹², ma difficilmente del protagonista del romanzo di Pirandello (di certo non di quello di Borgese), a meno di 'forzare' in una certa direzione ermeneutica, come avverrà in conclusione di questo contributo, il significato che l'esperienza della scrittura può assumere per Mattia Pascal.

Il fu Mattia Pascal

Nel romanzo di Pirandello, Mattia Pascal coglie al volo l'opportunità di danzare sull'abisso – e sull'equivoco – della propria morte per suicidio, ma ben presto s'accorge che nella *performance* con la maschera di un altro, ovvero nell'adozione della nuova identità di Adriano Meis, non c'è vera liberazione. L'esistenza di Mattia, per riprendere il lessico dell'antropoanalisi d'ispirazione heideggeriana di Ludwig Binswanger (1881-1966),

¹¹ Cangiano (2018).

¹² Nietzsche (2014); Palazzeschi (2018).

continua a essere un'*esistenza mancata* anche quando cerca di reinventarsi¹³. In altre parole, fallisce il conferimento di senso tentato dalla fragile esistenza di Mattia tramite il travestimento come Adriano.

Dall'inizio alla fine del romanzo, il *vuoto* non smette d'essere un problema per Mattia, come se il solido terreno su cui cammina venisse costantemente a mancargli sotto i piedi. Quando egli è ancora nell'immaginaria città ligure di Miragno, infatti, il terreno su cui cammina gli è metaforicamente tolto da Batta Malagna, truffaldino amministratore dei beni di famiglia, dietro il quale si scorge il profilo del padre di Pirandello, improvvido *businessman* nel settore estrattivo dello zolfo. Pur combinando un matrimonio d'interesse (1894) per il figlio Luigi con Maria Antonietta Portulano (1871-1959), Stefano Pirandello non saprà infatti porre riparo alla perdita di valore commerciale dello zolfo, per altro in una fase storica di drammatico sviluppo del capitalismo e del suo settore finanziario, segnato in Sicilia e in Italia dalle conseguenze a lungo termine dello scandalo della Banca Romana (1892-1894). Malagna, nella spietata e darwiniana lotta per la vita che, come nota Annamaria Andreoli¹⁴, caratterizza il capitalismo siciliano subito dopo l'unificazione, ha le fattezze d'un animale subdolo, la talpa. Come una talpa, egli scava il vuoto al di sotto delle proprietà immobiliari della famiglia Pascal: lo Sperone, il Due Riviere, il San Rocchino. In tal modo, Mattia, la moglie e gli altri parenti precipitano in un 'abisso' finanziario, innanzi al quale zia Scolastica non può che esclamare: «Senti il vuoto? La talpa! La talpa!»¹⁵.

Quel vuoto, ne *Il fu Mattia Pascal*, risuona anche delle ossessive domande d'un altro personaggio, Anselmo Paleari, bizzarro filosofo dilettante. Anselmo dà voce, da un lato, allo sgomento modernista innescato dalla rivoluzione darwiniana nelle scienze naturali, secondo la quale l'uomo non è altro che un frammento non particolarmente privilegiato della natura; egli, dall'altro lato, non cessa però d'interrogarsi circa un senso da ritrovare,

¹³ Binswanger (1992).

¹⁴ «Non c'è posto nell'isola per chi non abbia zanne e artigli», scrivono i sociologi 'd'avanguardia' Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino nell'inchiesta *La Sicilia nel 1876*. La citazione è in Andreoli (2020), p. 7. Sull'importanza della metafora della «lotta per la vita» nel romanzo italiano moderno, si veda Sartori (2022).

¹⁵ Pirandello (1993), pp. 23 e 15.

con il quale compensare l'illogicità alla base della nuova consapevolezza antropologica. Così s'esprime Anselmo Paleari:

C'è logica? Materia, sì, materia: ammettiamo che tutto sia materia [...], quello che chiamiamo anima sarà materia anch'essa; ma vorrete ammettermi che non sarà materia come l'unghia, come il dente, come il pelo: sarà materia come l'etere, o che so io [...]. C'è logica? [...]. Noi consideriamo adesso l'uomo come l'erede di una serie innumerevole di generazioni, è vero? Come il prodotto d'una elaborazione ben lenta della Natura. Lei [...] ritiene che sia una bestia anch'esso, crudelissima bestia e, nel suo insieme, ben poco pregevole? Concedo anche questo, e dico: sta bene, l'uomo rappresenta nella scala degli esseri un gradino non molto elevato; dal verme all'uomo poniamo otto, poniamo sette, poniamo cinque gradini. Ma, perdiana!, la Natura ha faticato migliaia e migliaia di secoli per salire questi gradini, dal verme all'uomo; s'è dovuta evolvere, è vero? questa materia per raggiungere come forma e come sostanza questo quinto gradino, per diventare questa bestia che ruba, questa bestia che uccide, questa bestia bugiarda, ma che pure è capace di scrivere la Divina Commedia, signor Meis, e di sacrificarsi come ha fatto sua madre e mia madre; e tutt'a un tratto, pàffete, torna a zero? C'è logica? Ma diventerà verme il mio naso, il mio piede, non l'anima mia, per bacco! materia anch'essa, sissignore, chi vi dice di no? Ma non come il mio naso o come il mio piede. C'è logica?¹⁶

Secondo Paleari, se tra un uomo e un verme non v'è differenza qualitativa, ma solo di grado nel corso dell'evoluzione, ciascun essere umano, in fin dei conti, non è che un animale che ruba (come la 'talpa' Malagna), che mente (come l'interlocutore che Paleari ha di fronte a sé, un Mattia Pascal che cela e altera la propria identità), che uccide (come nella sanguinosa epopea dell'unificazione e delle guerre d'indipendenza, oltre le quali non v'è la pace ma, ad esempio, la violenta repressione dei moti di Milano del 1898, a opera del generale Fiorenzo Bava Beccaris).

Resta il dilemma, irrisolvibile nei termini posti dal monologo del filosofo dilettante, del come mai un simile animale dall'anima inclassificabile e forse inesistente, possa scrivere la *Divina Commedia*. Da qui l'ossessiva domanda: «C'è logica?».

Quando, prima ancora d'incontrare Paleari, nel non-luogo della piccola stazione di Alenga – ove il decentramento geografico scorre parallelo a quello identitario – Mattia

¹⁶ Pirandello (1993), 136-137.

riflette sull'inattesa notizia del proprio suicidio appresa dal giornale, il vuoto di senso si fa sentire in maniera tangibile, anche se con una paura – anzi, un'angoscia – che prelude, di lì a poco, alla illusoria «gioja» di una «nuova libertà»¹⁷:

*la violenta impressione ricevuta alla lettura di quella notizia che mi riguardava così da vicino mi si ridestava in quella nera, ignota solitudine, e mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto, come poc'anzi alla vista del binario deserto; mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in quale modo*¹⁸

Il «modo» in cui Mattia può essere «superstite di sé stesso», gli viene offerto casualmente in treno, quando con distrazione porge l'orecchio alla *chiacchiera* di due sconosciuti, che con noncuranza pronunciano i nomi «Adriano» e «Camillo De Meis» (quest'ultimo è probabilmente, nella realtà storica, Angelo Camillo De Meis, autore del volume *Darwin e la scienza moderna*, del 1886)¹⁹. «Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato»²⁰, esclama Mattia Pascal assaporando la «gioja» della sua «nuova libertà». Tuttavia, come prescrive la poetica dell'umorismo, se l'Erma bifronte da un lato ride, dall'altro piange, e la libertà di Mattia-Adriano è più malinconica di quel che egli inizialmente crede. Dopo aver girovagato al casinò di Montecarlo e per l'Italia, infatti, Mattia s'accorge che, nelle vesti di Adriano, non ha fatto che riprodurre il reticolo opprimente delle relazioni che aveva patito a Miragno. In più, questa volta, c'è l'aggravante d'una vita priva di documenti d'identità, ovvero il problema d'una *impasse* burocratica che rende impossibile la vita stessa.

La malinconia del protagonista del romanzo, d'altra parte, non risiede tanto nella decisione d'inscenare anche il suicidio di Adriano Meis e di tornare a Miragno come il *fu* Mattia Pascal, ovvero come un 'fantasma' che passerà il tempo visitando la propria tomba (ma anche scrivendo, per un certo tempo, la propria storia, il romanzo stesso, e questo come

¹⁷ Pirandello (1993), p. 102.

¹⁸ Pirandello (1993), p. 89.

¹⁹ Pirandello (1993), pp. 101-102.

²⁰ Pirandello (1993), p. 102.

vedremo è un dettaglio fondamentale). Malinconico, direbbe probabilmente Binswanger, è innanzitutto il manierismo con cui Pascal riceve il suo secondo «battesimo». Questo battesimo, anziché farlo rinascere, lo incatena ancora di più, con gli inganni della coscienza, al passato.

Binswanger espande le sue considerazioni sul manierismo dal campo artistico a quello d'una psichiatria informata dall'analitica esistenziale di Heidegger. Egli ritiene che la forma manierata dell'esistenza fallisca il proprio progetto (il proprio poter-essere), nella misura in cui essa s'irrigidisce, da un lato, nell' 'angosciosa, disperata impossibilità di essere sé stessi' e, dall'altro lato, nella 'ricerca di un appiglio, di un punto di riferimento' in un modello attinto da quella che Heidegger, in *Sein un Zeit*, chiama la «pubblicità del Si», ovvero il regno del *si dice, si fa, si pensa*²¹. In tale regno, che è poi il regno della *moda* (la quale, già per Giacomo Leopardi, non era poi tanto differente da una morte che si subisce passivamente)²², l'individuo non dà mai prova di quel che egli dice, fa, pensa in modo autentico. Questo è ciò che accade esattamente anche a Mattia, quando cerca di conferire senso alla propria accidentata biografia e al vuoto che l'attanaglia, con l'illusione di sperimentare una gioiosa libertà, ma in realtà ricadendo malinconicamente su di sé e sulle proprie contraddizioni.

Mattia infatti attinge il sostegno, l'«appiglio», per puntellare il suo nuovo battesimo, dalla «pubblicità del Si», ovvero da quella modalità dell'essere-nel-mondo che Heidegger chiama anche *chiacchiera*. Come abbiamo visto, è letteralmente da un insieme confuso e monco di chiacchiere udite a bordo di un treno, che il protagonista del romanzo di Pirandello trova le risorse linguistiche per darsi un nuovo nome, e dunque il surrogato di un'identità che ha perduto, anche per quanto riguarda l'aspetto fisico e l'abbigliamento²³. Dalle circostanze di questa rinascita innaturale, determinata dalla fine del grande stile e dall'annuncio della morte di Dio, deriva l'impressione d'artificio e contorcimento che s'avverte seguendo le vicende di Mattia Pascal e, non di rado, leggendo la prosa di Pirandello (non è una coincidenza che Benedetto Croce, il filosofo dell'intuizione estetica, non potesse soffrire il

²¹ Binswanger (1992), p. 14.

²² Leopardi (1969).

²³ Pirandello (1993), p. 109.

carattere cervellotico di tutto il romanzo del 1904)²⁴. In ogni caso, nella prospettiva di Binswanger, artificio e contorcimento sono i tratti precipui di quella forma d'esistenza mancata che egli definisce manierata. Quest'ultima condivide con il manierismo artistico l'affettazione delle forme esteriori e del comportamento, ma anche, altro fondamentale tema pirandelliano, l'attenzione per la «maschera»²⁵, ovvero per l'appiglio e il puntello artificiali per eccellenza, essendo la maschera un veicolo d'inautenticità, il contrario dello slancio vitale verso il nuovo. Proprio questa mancanza di naturalezza generativa, impedisce a Mattia di vivere con serenità e fiducia – al pari dei malati la cui esistenza è manierata – la propria storia d'amore con Adriana. Ad Adriana, da parte sua, non resta che dibattere con l'amica Silvia Caporale circa la strana somiglianza dell'amato con un non meglio identificato attore teatrale²⁶.

Singolarmente, oltre alla maschera, all'artificio, al contorcimento e all'appiglio – tutti aspetti stranianti della tecnica, ovvero, per Heidegger, dell'ultima incarnazione del nichilismo – un'altra figura chiave della forma d'esistenza manierata, secondo l'antropoanalisi, è lo sguardo strabico. Questo è un tipo di sguardo da cui anche Mattia è affetto e dal quale egli cerca, difficile dire con quanto successo, di sbarazzarsi tramite un'operazione chirurgica (andrebbe sottolineato, *en passant*, il carattere ancora lombrosiano, dunque pre-heideggeriano e del tutto contrario alla profondità esistenziale dell'antropoanalisi, di quest'idea di Binswanger, secondo la quale un certo tratto fisiognomico è il sintomo superficiale dell'alienazione mentale)²⁷. Lo sguardo strabico, scrive Binswanger, cerca di surrogare, come fa la maschera, l'autenticità, l'identità individuale e la sua libera volontà. È all'opera anche qui, pertanto, la dialettica tra, da un lato, l'abbandono di quel che con la crisi d'inizio secolo è andato perduto (l'Essere, il Soggetto moderno) e, dall'altro lato, il ritorno a ciò che è perduto per il tramite d'uno sguardo doppio, ambivalente come un lutto interrotto, che non elabora la perdita in maniera compiuta. Scrive Binswanger: poiché nello sguardo strabico «l'autonomia [...] è soltanto

²⁴ Croce (1960), pp. 328-330.

²⁵ Binswanger (1992), pp. 143, 148, 155, 161, 164, 228.

²⁶ Pirandello (1993), p. 150.

²⁷ Pirandello (1993), p. 181.

simulata, il malato non ammette di averla persa»²⁸. Ecco allora il malinconico rincorrersi delle maschere, degli artifici, delle menzogne, delle pose improbabili del corpo, dei fallimentari conferimenti di senso, perlomeno fino a quando, nel romanzo di Pirandello, il protagonista fa ritorno a casa deciso ad 'abitare' un tempo e uno spazio forse davvero postumi, non più quelli della tecnica, per così dire, bensì quelli della scrittura di sé. Anche l'operazione chirurgica a cui Mattia vuole sottoporsi per correggere lo strabismo, infatti, che altro è se non l'espressione d'una tecnica medica che agisce su di un corpo oggettivato in una 'cosa'? Questo corpo ridotto a 'cosa' è ben diverso dal corpo vivo, *Leib*, che la fenomenologia, da Edmund Husserl (1859-1938) a Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), sino alla neo-fenomenologia di Hermann Schmitz (1928-2021)²⁹, contrappone programmaticamente al *Körper*, al corpo geometrico: un cubo, un parallelepipedo, un qualunque solido astratto e de-animato. Il *Körper* può essere ripartito in segmenti discreti e calcolato, fatto oggetto d'una tecnica d'intervento indifferente alla significatività del *Leben* che fiorisce nel *Leib*, cioè allo sprigionarsi del significato del *vivere* dal corpo vivo.

Sarà Mattia stesso, come vedremo in conclusione, a riaccostarsi alla significatività del vivere quando intraprenderà la scrittura della propria storia. In tal modo, così sembra, egli *farà senso* del suo stesso corpo vivo, e questo *fare* andrà inteso come un attivo e generativo *produrre* il senso, ovvero come qualcosa d'altro dal mero dare (*geben*) una prospettiva o un orizzonte, da rinvenire da qualche parte già bell'e pronti, a qualcosa che di per sé è irrimediabilmente insensato.

Tuttavia, prima che il libro venga scritto grazie alla resilienza di Mattia Pascal, per così dire, si distende la fragilità del protagonista, l'inganno degli appigli e degli artifici che simulano la natura, l'autonomia, la libertà, l'armonia.

D'altra parte, come osserva Binswanger rifacendosi in abbondanza agli studi, tra gli altri, dello storico dell'arte Wilhelm Pinder (1878-1947) e dell'esponente dell'espressionismo astratto Hans Hofmann (1880-1966), proprio la profondità curiosamente dislocata di

²⁸ Binswanger (1992), p. 207.

²⁹ Schmitz (2011).

numerosi dipinti manieristi, ad esempio del Bronzino (1503-1572), «*manifesta la precarietà e l'insicurezza dell'esistenza umana*»³⁰. Senza la dislocazione della profondità dell'analisi, che reinterpreta la profondità visuale d'alcune opere pittoriche tardo-cinquecentesche, non sarebbe possibile cogliere il disallineamento dell'esistenza rispetto a sé stessa, la sua eccentricità rispetto al pieno possesso di sé. Non è un caso che il manierismo artistico, incluso quello architettonico, sviluppi le tensioni e le contraddizioni derivanti dal suo essere in bilico tra il Rinascimento e il Barocco, e che, come riporta Binswanger, esso «*cerc[hi] il fragile, l'artificioso, l'esilità, l'ampiezza, il difforme, e specialmente una forma inorganica e turbata*»³¹.

In un certo senso, fragilità, difformità e turbamento caratterizzano anche la personalità di Mattia, il protagonista d'un romanzo modernista scritto nel pieno della crisi d'inizio '900, nel transito da uno ieri ormai tramontato a un futuro che stenta ad annunciarsi come interamente nuovo. Un futuro che, però, quando arriverà, avrà i tratti violenti e catastrofici d'una guerra, quella che intrappola l'esistenza del protagonista del prossimo romanzo esaminato da questo saggio.

Rubè (e una riflessione su Elias Canetti)

Se Mattia Pascal sembra costantemente impegnato nella ricerca di puntelli, per quanto illusori e fragili, da utilizzare per sostenere la propria esistenza (e le sue *rovine*, da intendersi come il paesaggio più consono alla temperie modernista), il Filippo Rubè del romanzo di Borgese è decisamente più disimpegnato rispetto alla questione della *Sinn-gebung*, del conferimento del senso. Questo è vero perlomeno fino a quando il personaggio di Borgese cerca, con un'improbabile regressione, di recuperare il nucleo originario e più autentico del proprio sé, mettendosi in viaggio verso Calinni, il paese natale dove vive ancora la madre.

³⁰ Binswanger (1992), p. 165.

³¹ Binswanger (1992), p. 160.

Di Rubè colpisce infatti la passività pressoché totale, anche quando all'indomani del primo conflitto mondiale egli s'arruola nell'esercito come ufficiale, nutrendo vaghi ideali interventisti ben presto smentiti dall'esperienza³².

La tonalità affettiva di Filippo, traumatizzato dalla guerra, è una paura non temperata dall'umorismo, il quale nella poetica di Pirandello consente a Mattia Pascal di *sentire* anche il *contrario* (della paura, appunto). Quello di Filippo è dunque un sentimento poco incline ad avventurarsi sui sentieri della sperimentazione. È come se Rubè, per gran parte del romanzo, non sapesse che fare della propria libertà e patisse il nichilismo della propria epoca avvitando in pensieri in gran parte depressivi che dell'epoca forniscono un'immagine disadorna, senza spingere chi li pensa ad abbracciare una qualche forma di *agency*, per quanto illusoria (meno illusoria e ben più decisiva della maschera di Adriano Meis, ci pare essere, per Mattia Pascal, la scrittura di sé, ma questo argomento, come vedremo, necessita d'uno sforzo interpretativo in più, col quale leggere il significato della cornice narrativa del romanzo di Pirandello).

Dal fronte, Rubè scrive alla fidanzata Eugenia a proposito d'una umanità che, nonostante la violenza della guerra o forse – come sosteneva Walter Benjamin – proprio a causa dell'effetto ottundente ed anestetizzante delle trincee³³, ha perso il contatto con la realtà, con la concretezza della vita: «abbiamo le mani senza calli e coi tendini fiacchi; non sappiamo stringere né una vanga né una spada; e sappiamo stringere solamente il vuoto»³⁴. Dall'inizio alla fine del romanzo, le mani del suo protagonista, anziché 'toccare' il mondo, ovvero qualcosa di distinto dal mero ruminare col pensiero, brancicano il vuoto: «la vita è una tavola imbandita a cui fin dalla nascita mi fu proibito di stendere le mani»³⁵. Una tale impossibilità consegna Rubè, pressoché integralmente, a una povertà d'esperienza e all'ipertrofia della coscienza, ovvero al tratto forse più distintivo della fragilità messa in scena dal romanzo modernista.

³² Per Mario Isnenghi, *Rubè* di Borgese sancisce sul piano culturale il fallimento degli ideali dell'interventismo, si veda Isnenghi (2014).

³³ Benjamin (2018) e Benjamin (1995), p. 247.

³⁴ Borgese (2014), p. 92.

³⁵ Borgese (2014), p. 350.

Significativamente, l'unico essere umano col quale Rubè s'identifica, provando così una sorta d'empatia, è l'Anonimo dell'ospedale militare, un ferito di guerra che ha perso la memoria e con essa il proprio nome. Nella storia dell'Anonimo non v'è però ombra dell'umorismo che anima la bizzarra perdita del nome di Mattia Pascal. «L'apparizione dell'Anonimo», scrive infatti Borgese a proposito di Rubè, «gli aveva aperto tutte le cateratte dell'infelicità [...]. 'Io sono come quel miserabile. Che importa se ho un nome e un cognome? Io non so chi sono, né che faccio né che voglio [...]. Voglio sapere chi sono! Voglio la mia ma-a-mma!'»³⁶. Il non sapere chi è, pone Rubè nelle condizioni dei pazienti di Binswanger, i quali sono tanto disperati, sfiduciati e angosciati da essere impossibilitati a essere sé stessi. D'altro canto, l'invocazione regressiva alla madre, per sapere finalmente chi è, avvicina Filippo Rubè alla figura di Jürg Zünd, un pazinete su cui Binswanger si sofferma a lungo in *Tre forme di esistenza mancata* (1956). Nel comportamento manierato di Zünd, l'ultimo appiglio esterno che il paziente cerca per trarsi fuori dal vuoto dell'*Angst* (angoscia) è collocato «in uno dei mondi dell'infanzia assunto come modello, come un ruolo, come una maschera»³⁷. Proprio qui, nell'infanzia, nel malinconico ritorno a Calinni, nel recupero del ruolo di figlio indifeso, anche Filippo s'illude per qualche tempo di restaurare la matrice più autentica della propria soggettività. Tuttavia, un simile tentativo di conferimento di senso (*Sinn-gebung*) fallisce ancor prima d'essere effettivamente tentato. Giunto a pochi passi dalla casa materna, Filippo torna indietro e riprende a viaggiare, questa volta verso la morte. Egli, nella prospettiva adottata da questo contributo, s'aspetta di *trovare*, come già dato, il senso di cui va in cerca; in altri termini, Filippo non abbraccia l'unica *ad-ventura* che vale la pena abbracciare, ovvero quella del 'fare' senso. Un 'fare', si potrebbe aggiungere, che depone il pensiero che quel senso sia dovuto e che si trovi da qualche parte, pronto a essere raccolto, in quanto confezionato da qualcun altro, al pari d'una origine immota a cui rivolgersi per disperazione più che per bisogno.

Per certi versi, le circostanze della morte di Rubè inverano il suo desiderio di ritorno a un'origine indistinta e limacciosa, ovvero a quel senso già dato che è, come abbiamo

³⁶ Borgese (2014), p. 125.

³⁷ Binswanger (1992), p. 201.

sostenuto poco sopra, la caricatura d'una avventura, non il vero *andare*, lo sperato, autentico, *ad-venire*. Quelle circostanze, in termini ancora più precisi, sostituiscono la peraltro impossibile regressione all'infanzia con un muto e impotente inabissarsi nell'indistinzione della *massa*, ovvero tramutano la tutto sommato circoscritta vicenda personale e familiare di Filippo nella catastrofe politica d'un secolo intero.

Alla fine del romanzo, infatti, il protagonista si trova stretto tra le due ali opposte d'un corteo, in occasione d'una manifestazione di bolscevichi durante il biennio rosso (1919-1920), ovvero nel corso delle proteste operaie e contadine contro la crisi economica e la povertà causate dalla prima guerra mondiale. Incapace sia di fuggire sia di prendere una posizione, Rubè si ritiene un «senzanome» in un mondo totalitario divenuto una prigione: «uno gli mise in mano uno straccio rosso, e lui lo impugnò. Un altro gli disse: 'Tie', piglia questa che è più bella', e gli mise in mano uno straccio nero. Lui teneva nella mano sinistra la bandiera rossa e nella destra la nera»³⁸. Ora che le sue mani stringono in pugno finalmente qualcosa – i simboli degli imminenti, opposti totalitarismi – Rubè procede a *zig-zag* pensando di potersi liberare alla testa del corteo, ma muore travolto dalla cavalleria incaricata di disperdere i manifestanti. Il sogno di liberazione è simile a quello di Mattia Pascal, ma l'esito è diverso.

Come penserà poi la moglie Eugenia, «Filippo [...] è naufragato nella folla»³⁹. La sparizione nella folla, anzi, in termini più novecenteschi, nella massa, è uno degli esiti possibili – di certo non il più auspicabile – della fragilità narrata dal romanzo modernista italiano, e del bisogno di conferire un senso. Nella massa, inclusa quella manovrata dalla più capillare e persuasiva (meglio: suggestiva) propaganda politica, l'individuo spaesato e impaurito trova un ultimo appiglio, un motivo d'adesione e qualcosa che lo trascende, un modello cui conformarsi acriticamente e in cui annullarsi. La massa controllata dal totalitarismo politico è la versione più organizzata e violenta della chiacchiera e della

³⁸ Borgese (2014), pp. 352-353.

³⁹ Borgese (2014), p. 357.

pubblicità del Si che secondo Binswanger deformano la struttura dell'esistenza, conformandola a un'identità a noleggio, inautentica.

Da questo punto di vista, la vicenda di Rubè e della sua depressiva pulsione di morte anticipa la storia del protagonista del romanzo *Auto da fê* (1935) di Elias Canetti. Infatti, la morte di Peter Kien, un personaggio la cui *testa*, come quella di Filippo, non entra in risonanza con il *mondo* per eccesso d'astrazione, è la premessa delle riflessioni di Canetti contenute in *Massa e potere* (1960)⁴⁰.

Intanto un chiarimento riguardo al titolo del romanzo di Canetti: *Auto da fé*, nella lingua portoghese, era il nome (*atto di fede*) della cerimonia pubblica, propria dell'Inquisizione spagnola, in cui veniva eseguita *coram populo* la penitenza o la condanna decretata dall'Inquisizione. La tradizione fu inaugurata da Tomás de Torquemada nel 1481 a Siviglia, e fu mantenuta almeno fino al XVIII secolo.

Il romanzo *Auto da fé*, invece, è ambientato nella Vienna degli anni '20, era originariamente intitolato *Die Blendung* (*L'accecamento*), e fu apprezzato da Thomas Mann, Bobi Bazlen (lo 'scopritore' di Italo Svevo, nonché amico di James Joyce) e Hermann Broch, ma bandito dai nazisti⁴¹. La prima parte del romanzo, intitolata *Testa senza mondo*, è quasi interamente ambientata nell'appartamento del sinologo Peter Kien, che vive da recluso rispetto a quel che c'è fuori ed è circondato dai libri della sua biblioteca. Kien è ossessionato dall'incantevole colore blu che egli teme e che simboleggia la vita, la realtà, nel suo immediato fluire, un fluire che, come abbiamo visto, Filippo Rubè si lascia sfuggire tra le dita.

La *Blendung* di Kien, ha scritto Claudio Magris, è l'abbagliamento

⁴⁰ Sul nesso tra le due opere di Canetti, si veda Magris (2014), pp. 256-292.

⁴¹ È forse più appropriato dire che Bazlen fu *spaventato* dal romanzo di Canetti, come risulta da una lettera scritta all'amico Lodovico Sain a metà degli anni '30: «se vuoi leggere il più *inquietante* demonico libro di tutta la *letteratura universale*, fatti venire *Die Blendung*, di Elias Canetti», Calasso, (2021), p. 41.

dell'intelligenza contemporanea, che non riesce ad inquadrare la proliferante realtà del molteplice, secondo una prospettiva gerarchica del pensiero, ed è costretta a guardarla da una distanza zero, da un'ottica quindi stravolta⁴².

In *Auto da fé* viene dunque dispiegata, per il tramite del personaggio di Peter Kien, la tragedia d'un pensiero che non sa più dove collocare le cose e che, mancando il contatto con il reale, si fa astratto e inanimato, come compiendo una fuga in avanti verso la morte, per paura di morire, esattamente come qualche anno prima, in maniera addirittura preveggenza rispetto al dispiegarsi del totalitarismo nel ventesimo secolo, aveva descritto Borgese⁴³.

Le rare volte che il dottor Kien esce dalla sua biblioteca e fa qualche sortita all'aperto, il suo corpo non è il corpo proprio e vivo (*Leib*) che la fenomenologia contrappone al *Körper*, al corpo geometrico. Il sinologo ha infatti escogitato un sistema per sentire fisicamente il contatto dei libri, per farli premere contro le costole e l'avambraccio, anche quando esce di casa. Così 'protetto', l'antieroe di Canetti s'avventura nel mondo esterno. Egli delimita i confini del proprio io e non si fa 'toccare' dalle impressioni del mondo. Fra sé e il mondo, Kien insinua l'intercapedine di volumi spigolosi. Questi gli danno un senso di sicurezza, addomesticano e mediano l'esteriorità della realtà. In tal modo, il dottore ricostituisce l'immediatezza d'un contatto, una ««distanza zero» dal mondo (Magris), ma quest'identificazione non espone il suo io al mondo, lo espone solo ai suoi libri, a un sapere molto simile alla morte.

Su una nota più leggera, quella favolistica, si potrebbe osservare che i personaggi di Rubè e Kien ricordano il topo di biblioteca di cui scrive Gianni Rodari in una sua fiaba, *Il topo che mangiava i gatti* (1962). Abituato a stare tra i libri, il topo di Rodari si vanta d'averne esperienza del mondo e di mangiare i gatti «stampati nei libri», «in figura», «per ragioni di studio»⁴⁴. Quando il topo incontra un gatto in carne e ossa, questi benevolmente gli dà un consiglio: «non ti pare che avresti dovuto studiare un pochino anche dal vero? Avresti

⁴² Magris (2014), p. 257.

⁴³ Magris (2014), p. 260.

⁴⁴ Rodari (1993), p. 99.

imparato che non tutti i gatti sono fatti di carta, e non tutti i rinoceronti si lasciano rosicchiare dai topi»⁴⁵.

Nello scenario del modernismo del primo Novecento, invece, con il passaggio dall'inconcludenza di Rubé all'autodistruzione sistematicamente perseguita da Kien, ci troviamo in maniera compiuta di fronte, secondo Magris, alla

*tragedia dell'individualità che, sul punto di venire dissolta nella dimensione di massa, reagisce esasperando la propria singolarità sino alla caricatura e tarpando la propria esistenza d'ogni passione e pulsione*⁴⁶.

Vi sono dunque individui fragili, il cui timore d'essere risucchiati dalla (massa informe della) vita – ovvero, per dirla ancora con Rodari, da gatti non di carta ma in carne e ossa – li porta ad annullarsi nella massa informe d'una totalità politica prevaricatrice e dittatoriale, vale a dire nella morte in vita, là dov'è non c'è più alcuna individualità: «il totalitarismo è l'ultimo esito della paura»⁴⁷.

Sparire nella folla ammaestrata dal Duce o nella massa incantata dal Führer è come abbandonarsi alla pulsione di morte per non doversi prendere la briga di vivere, se vivere comporta un tasso eccessivo di quell'*Angst*, che le esistenze mancate dei pazienti di Binswanger tentano d'amministrare con i sintomi del loro comportamento manierista, Mattia Pascal con la maschera di Adriano Meis, e Filippo Rubè con l'illusione di ritrovare sé nel luogo da cui è venuto.

⁴⁵ Rodari (1993), p. 99.

⁴⁶ Magris (2014), p. 264.

⁴⁷ Magris (2014), p. 265.

Conclusione: sbloccare il tempo, abitare diversamente

Se ritorniamo a *Il fu Mattia Pascal*, e se proviamo a interpretare quel che il narratore/protagonista dice in prima persona in apertura del romanzo, possiamo osservare che egli scrive la sua storia e in questo modo, direbbe Binswanger, rimette in moto il tempo della sua esistenza, il *poter-essere* del suo *esserci*. Un poter-essere che l'esaltazione fissata, la stramberia e il manierismo bloccano su sé stessi. D'altra parte, nella finzione letteraria, proprio tramite lo scrivere del suo personaggio, Pirandello compie quell' «apertura al futuro»⁴⁸ che consiste nella stesura di un libro che può essere considerato il primo romanzo modernista italiano, un'innovazione, dunque, non di poco conto in ambito letterario e culturale (per quanto il modernismo, come s'è detto nel paragrafo introduttivo di questo articolo, non convogli il *pathos* della rottura con il passato caratteristico dell'avanguardia).

L'inizio e la conclusione de *Il fu Mattia Pascal*, non a caso, rievocano la biblioteca invasa dai ratti di Santa Maria Liberale, nella quale i libri della tradizione, ormai fradici, sono umoristicamente irrisi e insieme conservati (al pari di rovine di carta). Sono queste le coordinate della narrazione, è qui che Mattia è collocato, senza che questo spazio sia a illimitata disposizione del suo fare e disfare tramite le parole. Da tale punto di vista, la soggettività scrivente di Mattia non è caratterizzata da quelle istanze – sovrane, di controllo, e proprietarie – che tratteggiano, nella modernità, il dominio del Soggetto sul mondo, su di una realtà che la poetica di buona parte dell'800, informata dall'oggettività positivista, ha preteso di rendere trasparente al pensiero (esemplare in tal senso è il manifesto del naturalismo francese, *Il romanzo sperimentale* di Émile Zola, 1880).

La biblioteca in cui scrive Mattia Pascal è infatti una metonimia, se vogliamo, dello scrivere che in essa ha luogo: il protagonista abita la biblioteca, ma in certa misura ne è abitato, divenendo tutt'uno con il suo stesso gesto di scrittura. La chiesa sconsacrata (la biblioteca) e il tabernacolo in cui egli scrive, restano fuori dal possesso sovrano di Mattia,

⁴⁸ Binswanger (1992), p. 229.

come tutti gli oggetti – materiali e immateriali – di cui l’anti-eroe di Pirandello si è francescanamente privato nel corso del romanzo: il nome, la carta d’identità, il conto in banca, il diritto a rescindere il nuovo matrimonio della moglie con l’amico d’un tempo, Pomino⁴⁹. Nelle pagine conclusive del suo racconto, il personaggio di Pirandello, una volta tornato a Miragno, chiede ad esempio a Romilda: «avresti, ancora, per caso, qualcosa di mio... abiti, biancheria?»⁵⁰. Niente di suo è ancora lì, dice Romilda. Questo spossamento risalta ancor di più nel confronto con Pomino, che a differenza di Mattia è avaro, abbarbicato a una proprietà, per altro forse rubata: «Ma giurerei ch’egli, l’avaro Pomino, aveva al collo un mio antico fazzoletto di seta»⁵¹. Quando poi si tratta di mettere da qualche parte la valigia di Mattia, mentre questi è ancora senza casa, il contenitore sta di nuovo metonimicamente per il contenuto, ma è vuoto: la valigia è metafora dall’assenza di proprietà, non del possedere in quanto tale.

Così, privo di beni e proprietà, Mattia ha un piede fuori dal contrattualismo della modernità, che solo con grande sforzo è pensabile facendo a meno della proprietà privata e del suo correlato di avidità. In questo spazio e in questo tempo che Roberto Esposito definirebbe d’*improprietà*⁵², Mattia Pascal, con tutta la sua fragilità di spossato, può allora iniziare a scrivere un testo da destinare *ad altri*, riaprendo pertanto una prospettiva sul futuro (sul futuro di sé e, per così dire, del romanzo italiano).

Qui, nel futuro dischiuso dallo scrivere, si rianima la *possibilità* d’essere, e il vuoto che si apriva sotto i piedi di Mattia – ma anche quello intorno a cui si stringeva il pugno di Filippo Rubè – cambia totalmente senso. O meglio: il senso *si fa* nel *riposizionamento* esistenziale (e del corpo: dei piedi, delle mani, dello stare-al-mondo) reso possibile dalla scrittura. Ad esempio, il tabernacolo della chiesa sconsecrata si trasforma in un luogo deputato alla stesura d’una opera, il vuoto e il nulla (di proprietà certificate da contratti e documenti legali) si tramutano in libera riserva di senso per la produzione di significati altri, il ritorno

⁴⁹ Sul francescanesimo del protagonista del romanzo di Pirandello, si veda Sartori (2016).

⁵⁰ Pirandello (1993), p. 276.

⁵¹ Pirandello (1993), p. 276.

⁵² Esposito (1998).

a Miragno non s'appiattisce sul vagheggiato tempo mitico sognato da Rubè a Calinni, ma riapre il futuro, benché con pochi e limitati mezzi, quali una penna e dei libri, dei fogli, fradici.

È insomma il modernismo che tende oltre di sé, e che non s'accontenta di puntellare le proprie rovine, rimanendo malinconicamente sospeso tra il passato e il futuro.

Andrea Sartori
Nankai University
andrea.sartori@polimi.it

Riferimenti bibliografici

Andreoli (2020)

Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello*, Milano, Mondadori, 2020.

Benjamin (2018)

Walter Benjamin, *Esperienza e povertà* [1933], Roma, Castelvecchi, 2018.

Benjamin (1995)

Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1995.

Binswanger (1992)

Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo* [1956], Milano, SE, 1992.

Borgese (2014)

Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 2014.

Calasso (2021)

Roberto Calasso, *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021.

Cangiano (2018)

Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018

Carta (2018)

Ambra Carta, ««Rubè»», in *Il romanzo in Italia, III, Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 163-181.

Castellana (2018)

Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.

Croce (1960)

Benedetto Croce, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, IV, *La letteratura contemporanea*, Bari, Laterza, 1960.

Donnarumma (2012)

Raffaele Donnarumma, «Tracciato del modernismo italiano», in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012.

Esposito (1998)

Roberto Esposito, *Communitas: origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.

Heidegger (1968)

Martin Heidegger, «La sentenza di Nietzsche: Dio è morto» [1936-1940], in *Sentieri interrotti* [1950], Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 190-246.

Isnenghi (2014)

Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra* [1970], Bologna, il Mulino, 2014.

Kim (2007)

David Kyuman Kim, *Melancholic Freedom. Agency and the Spirit of Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Leopardi (1969)

Giacomo Leopardi, «Dialogo della Moda e della Morte» [1827], in *Operette morali*, a cura di Walter Binni e Enrico Ghidetti, *Tutte le opere*, I, Firenze, Sansoni, 1969.

Magris (2014)

Claudio Magris, «La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo», in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* [1984], Torino, Einaudi, 2014.

Nietzsche (2008)

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza* [1882], in *Opere 1882/1895*, Roma, Newton Compton, 2008.

Nietzsche (2014)

Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* [1883], Roma, Newton Compton, 2014.

Nietzsche (1979)

Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner* [1888], in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979.

Palazzeschi (2018)

Aldo Palazzeschi, *Il codice Perelà* [1911], Milano, Mondadori, 2018.

Pirandello (1993)

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993.

Rodari (1993)

Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Milano, Rizzoli, 1993.

Sartori (2016)

Andrea Sartori, «Nel nome di Mattia Pascal», *Italica*, 93, 3 (Fall 2016), pp. 522-539.

Sartori (2022)

Andrea Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022.

Schmitz (2011)

Hermann Schmitz, *Nuova Fenomenologia. Una introduzione*, a cura di Tonino Griffero, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

The essay furnishes a comparative reading of Luigi Pirandello's Il fu Mattia Pascal (1904) and Giuseppe Antonio Borgese's Rubè (1921) in light of the basic tenets of Ludwig Binswanger's phenomenological psychiatry (Three Forms of Failed Existence, 1956). The two novels are interpreted as two ostensibly opposite ways to react to the modernist crisis of the Subject and of traditional metaphysics. If Mattia tries to give a new meaning to his existence by adopting the fictitious identity of Adriano Meis, Rubè nourishes instead a dream of regression to his own origins. However, from Binswanger's point of view, both Mattia and Rubè personify two forms of failed existence, since the one and the other seek to shore up the ruins of modernity and they give equally proof of a melancholic (pathological) attitude towards life. Likely, Mattia's final decision to write about his «odd» story is the only way to overcome modernism's melancholia, including the self-destructive outcome of modernity as such. The latter was described by Elias Canetti in his 1935 novel Autodafè, two years after that Hitler took the power in Germany.

Parole chiave: Pirandello, Borgese, psichiatria fenomenologica, modernismo, crisi

MARIALAURA PANCINI, **The Envoi (“*congedo*”): a poetical send off in the Political and Civil minor Tuscan poetry of the 14th Century**

Introduction

Keen writes «The *congedo* to an Italian canzone is the closing stanza that in English is designated the envoy. The two terms give perhaps a slightly different emphasis to the function of this end-portion of the lyric: the Italian term highlights the idea of closure or departure, as the words take leave of their author [...] the English emphasizes their journey towards and reception by a wider public»¹. If we examine the genre of the Political and Civil minor Tuscan Poetry of the 14th Century, we find a wide array of captivating examples which illustrate the journeys the authors want their songs to take. In my paper I have collected a representative and heterogeneous selection of these examples, which allowed me to compare different texts and analyze their *congedo* the section where the authors plan the journey for their songs to take. If we imagined the song as a letter, a message from the author, the *congedo* would be the address and the name of the recipient. It tells us the direction and the destination chosen by the authors for their songs. In order to strike a balance between being concise and being able to include targeted analyses for a specific purpose, I opted to concentrate my efforts on comparing and analyzing the works of two poets. This approach allows for a more focused examination, enabling the development of a coherent argument within the confines of the paper. I have focused on Franco Sacchetti, as he is widely recognized as one of the most prolific authors of 14th century Tuscany excluding incomplete songs, we have access to 26 songs by Sacchetti. The second author I present is Bruscaccio da Rovezzano, whose case exemplifies how the *congedi* and an author's body of work can be important not only for literature purposes but also for biographical and historical reasons. While we have a rich anthology of Bruscaccio's writings

¹ Keen (2009), p. 183.

we do not know much about his life, except what we can infer from his texts. Bruscaccio's texts are the only link between his poetry and his personal life. In my presentation I will focus on the *congèdo* of the analyzed songs, examining the structure and the thematic aspects of this specific section of the text. Consequently, I have provided only brief information about the entire text and about the biography of the authors. A detailed analysis of the texts is available in my PhD Thesis and additional information about the authors can be found in the critical editions of the texts, referenced in the footnotes. To support my arguments, I have used the original verses of the texts; for these I have provided my translation or my paraphrase within the article's body. I have referred to the songs with the feminine pronoun *her*: the authors themselves consider their songs a person and refer to them as a human being, talking to them and advising them. Therefore, I would like to maintain this practice and think about the songs like individuals who travel from the heart and the pen of the poet to reach other places and people. Examples of the songs are ordered by author. Although Keen has studied the *congèdo* in Medieval Exile lyrics, focusing on the second half of the 13th Century, there have been no studies specifically addressing the *congèdo* in the 14th Century political and civil minor Tuscan songs².

Franco Sacchetti

The first text I present is a song that Franco Sacchetti addresses to the rulers of his city, Florence. Even though Sacchetti (1332-1400) collected his lyrics in his *Libro delle rime*, he was a merchant, a politician, and held many roles for the Florence city council³. In the song *Cari signori, collegi e consolari*⁴ the author writes after the fall of the Ciompi revolt (a rebellion among unrepresented labourers which occurred in Florence between 1378 and 1382). In particular he disagrees with the street riots, and he praises the rulers that governed the city in that difficult period, reminding them the bitter passed days: «giorni preteriti

² *Ibidem*.

³ Zaccarello (2017).

⁴ Critical editions: Ageno (1989), pp. 328-331; Puccini (2007), pp. 392-394.

amari» (4) that undermined the peace. In the following verses the author lists all the cardinal virtues: prudence, justice, fortitude, and temperance. Sacchetti underlines the comparison between the past, when these virtues were mistreated, and the present, where these virtues flourish thanks to the rulers of the city. In Sacchetti's texts Florence rulers embody the four virtues, and the virtues live through the rulers. After praising the rulers, Sacchetti advises them using the imperative form. The entire text emphasises the heroism of the rulers that save and protect the four virtues that are represented with the metaphor of a mistreated woman. Another important aspect is that Sacchetti highlights the disadvantages for the entire community when the four cardinal virtues are not present. Sacchetti then quotes some well-known historical and mythological characters in order to prove with real-life examples that his words are true⁵. Sacchetti also refers directly to the experience of his readers: «s'io dico il vero, il sa chi vide il gioco» (52)⁶. In the *congèdo* Sacchetti sends off his song to the rulers, and he invites his song to be happy with them because the bad days are gone: «che drieto a ria fortuna han dolce tempo» (63). After that, the author asks his song to remind the rulers and the people to maintain their brotherhood and unity.

A similar example by the same author is the song *Non mi posso tener più ch'io non dica*⁷, written around 1365 or 1368. The rubric specifies the occasion of the composition: the alliance between Charles IV and Urban V and their war against Florence. As it is conveyed in the incipit, the author writes with the intention to convey current events Sacchetti directly addresses pope Urban V and king Charles IV. The subsequent verses refer to the alliance, «*assembranza*» (5), between the spiritual and the temporal power (Urban and Charles). Following this Sacchetti addresses only the pope, criticizing his behavior and his belligerent attitude by comparing him with his predecessors. Sacchetti goes on to directly address Charles IV, accusing the emperor to betray his role⁸. The short *congèdo*, only three verses, sends off the song to Rome, the place where both Urban and Charles were at the time, and

⁵ He quotes Roboam, Sardanapalo, these characters are also quoted by other Tuscan authors like Antonio Loschi in *O Cleopatra madre*.

⁶ [if I tell the truth, he who saw the play knows].

⁷ Critical editions: Ageno (1989), pp. 169-175; Puccini (2007), pp. 226-231.

⁸ There are lots of similarities between these critiques and Sacchetti's to pope Gregory XI in texts like *Gregorio primo* or *L'ultimo giorno*.

the author instructs his poem to tell everyone the truth, just as he did: «a ciascun il vero, com'io ti parlo» (153).

Franco Sacchetti writes also *L'ultimo giorno veggio che s'appressa*⁹; the historical context is the war between Florence and Pope Gregory XI. The song was written in 1376 after Florence decided to ally with the Visconti. In his song Sacchetti foresees the end of the world due to the situation of extreme sin and moral vileness embodied by the pope, who wants to impose himself on divine judgments while also holding the temporal power, a position rejected even by Jesus. As previously done in *Non mi posso tener* he draws upon virtuous Christian examples of the past like Jesus and Saint Peter. He compares these enlightened people with Gregory XI, criticizing the pope and highlighting his errors. Sacchetti also equates Gregory XI's behavior with the pharaohs of ancient Egypt, deeming the pope's errors far worse. In conclusion Sacchetti accuses the pope of paganism, of believing in the god Mars and of waging war against Christians instead of focusing on the Saracens. In the last stanzas before the *congèdo*, Sacchetti addresses the pope directly asking him to follow Christian teachings, and to think about his successors so that they are not left in the dark by his conduct. In the *congèdo* the poet affirms the truthfulness of his words and sends the song off towards the Pope. According to Ageno the location is Genoa, where Gregorio XI makes a stop in 1376 during his journey from Avignon to Rome due to sea storms¹⁰. According to Puccini this reference is too weak, and he dates these verses during Gregory's entire four-month journey.

By Sacchetti I examined also *Fece già Roma triunfando festa*¹¹, a song written after the 15th of May 1358, the day when the Guelph captains (supporters of the papacy) issue a law against the Ghibellines (supporters of the Holy Roman Empire). The Ghibellines are banished from the city of Florence, and they are excluded from public roles. The law and the repressions are extended also to the people suspected of being Ghibelline. At the beginning of the song events from the history of ancient Rome, where the city was

⁹ Critical editions: Ageno (1989), pp. 270-275; Puccini (2007), pp. 333-336.

¹⁰ See Ageno (1989), p. 275; Puccini (2007), p. 337.

¹¹ Critical editions: Ageno (1989), pp. 62-66; Puccini (2007), pp. 116-120.

victorious, are recounted. After three stanzas dedicated to the celebration of Rome, Sacchetti abandons the topic because of its vastity. In the entire song the author refers to Rome as a woman, describing her with human sentiments and emotions¹². Sacchetti then addresses his city, Florence «E tu Fiorenza» (49); in this case the author accuses Florence of being ungrateful to his loyal citizens and their good fate. In particular Sacchetti asks his city why, being so powerful, she perseveres in fighting her own citizens. After that there are some examples taken from ancient history and from his time to demonstrate how internal divisions in a city are only a ruin for the city itself. At the end the author reminds his city that he has already forewarned her «se ben senti, assai t'ho manifesto» (96). In the *congèdo* the author tells his song to choose between leaving or staying. In any case the song will find Florentine people. Sacchetti also asks the song to stop where she finds love and virtue, and where she finds people with these characteristics, she must tell them to leave any kind of «setta o parte» (104)¹³. In line 75 «fuggi, per Dio, adunque, cotal ugge» the author uses the imperative form to tell the city and its citizens to reject political factionalism. The main topic emerging from the entire song is the negative opinion of the author regarding the political division between parties in his city.

I Upon examining Sacchetti's texts it is evident his *congèdi* serve practical purposes, he does not write just to be a poet, but he really wants to reach real, existing people with his words (the pope, the rulers of Florence, the emperor). The recipients of his texts are not random or shaped by stylistic considerations, his *congèdi* are precise and they are linked with the historical context and the life of the poet (the Ciompi revolt, the war between Gregory XI and Florence, the coming of Charles). Although Sacchetti's lyrics are influenced by models like Dante and Petrarch, his *congèdi* demonstrate that the primary motivation of the writing is deeply connected with and motivated by the personal individuality of the author and the events he witnesses. Furthermore, his *congèdi* demonstrate the freedom of expression at that time: Sacchetti is not afraid to strongly criticize a Pope or an Emperor, with the hope that his critiques will reach them.

¹² See Pancini (2023), pp. 423-27.

¹³ [Sect or political party].

Bruscaccio da Rovezzano

The next author I considered is Bruscaccio da Rovezzano, a Florentine who lived between the end of the XIV Century and the beginning of the XV Century. Although what we know about his life is limited to what we can infer from his texts, we have a substantial anthology of his texts available today¹⁴. Sensing the looming threat to Florence of an authoritarian takeover led by Maso degli Albizzi, Bruscaccio da Rovezzano writes the song *Per liber mantenere il popol mio*¹⁵. What distinguishes this song is that the author expresses his opinions through the voice of a woman, in this case not clearly identifiable, in such a way that she could represent either Florence or Freedom itself. Within the genre of the political and civil 14th Century minor Tuscan poetry it is common to find texts where a woman talks in the first person¹⁶. This woman declares at first the intention to defend the freedom of her citizens, that she is armed, and extremely tired but «ferma» (4), settled. The woman's confidence comes from her certainty of having God by her side, and she also wants to vindicate all past injustices. In the subsequent verses there is a glorification of freedom which is, according to the author, a divine gift. For this reason, people should not give up their freedom by subjugating themselves to a single person like Maso degli Albizzi. Similar to the texts by Sacchetti I previously presented, the author adds some examples from Roman ancient history to prove the veracity of his words. The *congèdo* implies that the song knows already where to go, and thus that the readers have also already guessed to whom she is addressed; the journey is very short because the recipient is the head of the Florentine oligarchy, and it is not necessary to go far to reach him¹⁷. Furthermore, the author clarifies that his song is addressed to everyone, without political distinction.

The song *Io parlerò perch'altri non si taccia*¹⁸, by the same Bruscaccio, is linked with the song previously mentioned; in this case the author talks in the first person and not through

¹⁴ See also Pieri (1971).

¹⁵ Critical edition: Ruggiero (2015), pp. 104-112.

¹⁶ See Pancini (2023), pp. 423-427.

¹⁷ See Ruggiero (2015), p. 111.

¹⁸ Critical edition: Ivi, pp. 113-119.

a woman, but the themes expressed are the same as in *Per liber mantener*. Like Franco Sacchetti in *Non mi posso tener più ch'io dica Brusciaio* also states his necessity to express his opinion to his peers and to advise his public. He suggests to follow God's teachings, to be moderate and to think about the superiority of Death and God's judgment. The author goes on focusing on the people who in the past fought without being afraid to die as martyrs¹⁹. Another interesting aspect is that the author refers to his city, Florence, as a mother and a guide like a new Rome, ready to protect but also to dominate other populations. If we look at the *congèdo*, the author addresses his song to Florence, but the recipient is not Maso degli Albizzi: it should be the head of the exiled Guelphs, who is impossible to identify²⁰. The author hopes that his song won't spread around inside Florence walls, because the song is not elegant «vestita di grossa regola» (83)²¹. At the same time, the author proves that this declaration is only false modesty, that is more rhetorical than sincere. A proof of that is that Brusciaio asks his song to be affable with the people who want to copy her. The verses «e ssia cortese a cchi ti vuole scrivere» (86)²² are a demonstration of the medieval custom to copy texts to allow their circulation.

Another song by Brusciaio da Rovezzano is *Agri sospiri, che dal doglioso core*²³; the main topic of the song is the war between Florence and Gian Galeazzo Visconti (the first duke of Milan). The song refers to the defeat of Gian Galeazzo Visconti in Mantua in 1397, as attested in the rubric²⁴. The song is a call to the cities not already politically aligned to unite with Florence against the Visconti's family. The author, at the beginning, addresses his own sighs telling them not to bother him while he is communicating with his readers. In this way the author explains that he does not want his emotions to take over this song, as his purpose is to express concrete arguments. These verses highlight the peculiarity but also the complexity of the political and civil lyrical genre, where the lyrical expression of the

¹⁹ Even if it is not the topic of this paper, we can well see in Sacchetti and in Brusciaio's texts that adding examples from the past is a recurring topos in this genre. In my Phd thesis I found a lot of other examples and I focused on also on this aspect.

²⁰ See Ivi, p. 119.

²¹ [dressed in a rude way].

²² [be kind to whom wants to write to you].

²³ Ivi, pp. 126-131.

²⁴ See Ruggiero (2015), p. 126.

author's ego is intertwined with the historical and objective descriptions of the events. After that Bruscaccio addresses the cities not already political aligned to unite against the Visconti. In spite of everything the author has faith in the future: Gian Galeazzo Visconti will be defeated with the help of God. Even when writing about his faith Bruscaccio underlines the importance of the alliance between cities. In the *congèdo* Bruscaccio invites the song to find «Franchezza» (57)²⁵, here both personified. The author tells his song to be accompanied with Frankness «che t'accompagni con fidata scorta» (58)²⁶. Bruscaccio invites his song to comfort the anti-Visconti league «E tutti i (co)llegati riconforta» (59)²⁷. He tells the song also to comfort his homeland Florence «la tal mia Fiorenza» (60)²⁸, he praises his city and places his hopes in her «ché nella sua potenza / ò mia speranza come 'n salda torre» (61-62)²⁹.

In all of these three texts the author, Bruscaccio, addresses his songs to Florence. A peculiarity of this author is that he always shows his affection to Florence and his patriotism, «la nostra patria»³⁰ v. 77 of *Io parlerò*; «la tal mia Fiorenza»³¹ v. 60 of *Agri sospiri*. Comparing Sacchetti's texts with those by Bruscaccio we could also understand something about the personality of the authors. In his personal life Sacchetti was a practical man, a merchant, and a politician; his texts express concrete and practical motivation, he is less emotional than Bruscaccio, and he suggests practical actions to his readers «a ciacun di' che fugga setta o parte»³² v. 103 of *Fece già Roma*. Bruscaccio's *congèdi* always show his affection for Florence and his heartfelt concern for his city. Another peculiarity of Bruscaccio is that he shows real affection also for his song, unlike Sacchetti who appears to address his song in a formal manner without genuine affection. Bruscaccio speaks to his song like a person he is in love with and for whom he deeply cares «guardi non entri dentro nella terra, / perché sè mal

²⁵ [Frankness].

²⁶ [that accompanies you with a trustful escort].

²⁷ [All the united people comforts].

²⁸ [my very own Florence].

²⁹ [because in her power / I have my hope like into a solid tower].

³⁰ [our homeland].

³¹ [my very own Florence].

³² [tell everyone to escape from the sept or party].

vestita in grossa regola. / Ma, sse lì entri, tua regola / mostra a cchi ssi diletta di ben vivere / e ssia cortese a cchi tti vuole scrivere»³³ vv. 82-86 of *Io parlerò*.

Conclusion

Although the *congèdo* is typically a small part of a song, these texts demonstrate that the *congèdo* is important when geographically locating the written work in a real, tangible place. Moreover, the *congèdo* allows the authors to convey important historical and biographical information. For instance, through the *congèdo* of *Fece già Roma triuonfando festa* by Sacchetti we know that he is in Florence, or in a place where many Florentines are.

In this last stanza the authors' tone shifts, and even though authors address their entire song to someone else, in the *congèdo* they speak intimately to their songs, revealing the relationship with their creations that they are about to send off. The authors' recommendations to their song show they care for them. For instance, Sacchetti, in *L'ultimo giorno*, grants his song the chance to stay or leave.

Through the *congèdo* we also gain insight into cultural practices: in *Io parlerò perch'altri non si taccia*, the author writes about the custom of copying lyrics to spread them around.

Furthermore, the *congèdo* is the place where authors express their considerations about their songs and their intentions when writing them: in *Aprite gli occhi Brusaccio* clarifies the link between religion and the content of his song.

Often in the *congèdo* authors ask their songs to convey their message to someone, like *In Agri sospiri, che dal doglioso core*. Furthermore, upon examining these examples, it becomes apparent that in political texts the *congèdo* has more value than in other genres, like love songs or moral songs, where the focus is not on contemporary or historical events.

In conclusion, the *congèdo* connects the song with the tangible and historical reality in which the song is composed, it is the link between the abstraction of the poetry and the concrete socio-cultural needs that motivate the composition. When considering these examples, it becomes evident that the *congèdo* is conceived as a special part of the song, a

³³ [look, do not go inside my homeland, because you are not well-dressed. But if you go there, show your rule to people who want to live well, and be polite to whom that wants to write you].

separate part, in addition to the overall structure. For instance, from the narrator point of view, even if the author uses the first plural person in the entire song, like in *Su per la costa*, or he writes assuming the voice of another person, like in *Per liber mantener*, or he uses the third person like in *Fece già Roma*, the first person is consistently used to directly address the song. The author speaks with his voice in the *congèdo*, like in the greetings of theatre performances where actors abandon their characters and show themselves for who they are. When examining the rhetorical, lexical, thematical and structural construction of the *congèdo* we can well see that this part of the song is more straightforward and less complex than the rest of the song: the *congèdi* I analyzed are often shorter than the stanzas of the song, the syntax is easy to understand, and there are no rhetorical figures or other constructions which make the meaning of the text obscure. The significance of the text lies in what is explicitly written, hidden meanings are not frequently used. The author has already demonstrated his talent, and at the end he just wants to send his song off. As a result, compared to the entire song, the *congèdo* responds to a practical purpose, making it the most pragmatic part of the song. In an era where travel was quite complex and communication between distant people was difficult, each text assumes a higher importance, each author knows that his text has to embark on a long and difficult journey to reach its destination. Consequently, each word is motivated and accurately chosen, nothing is left to chance. We must consider that Political and Civil texts are important not only for literature, but also to study historical matters in detail: analyzing the *congèdo* of these songs allows us to connect these texts to a physical location and recipient, to understand the connection between people of that time. The *congèdo* is the link between the poetry of the author and the intended destination, thereby allowing a better understanding of the purpose of the composition and the author's intentions.

Marialaura Pancini

Dottoranda Università per Stranieri di Siena

m.pancini@studenti.unistrasi.it

Riferimenti bibliografici

Agno (1989)

Franca Brambilla Agno (a cura di), Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, Firenze-Melbourne, Olschki-University of Australia Press, 1989.

Keen (2009)

Catherine Keen, *Va mia canzone»: Textual Transmission and the Congedo in Medieval Exile Lyrics* in «Italian Studies», Vol. 64, No. 2, Autumn (2009), 183-197.

Pancini (2023)

Marialaura Pancini *Tra prosopopea e lamento. La rappresentazione della donna nella poesia politica e civile trecentesca minore di area toscana*, in «IX Ciclo di Studi Medievali. Atti del convegno 6-7 giugno 2023», Vibo Valentia, Libralia.net Edizioni, 2023, 423-27.

Pieri (1971)

Marzio Pieri, *Bruscaccio da Rovezzano*, *Dizionario Biografico degli italiani*, 14 (1971)
[https://www.treccani.it/enciclopedia/bruscaccio-da-rovezzano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bruscaccio-da-rovezzano_(Dizionario-Biografico)/)
(Ultima consultazione: 06/09/2023)

Puccini (2007)

Davide Puccini, *Il libro delle rime con le lettere; La battaglia delle belle donne*, Torino, UTET, 2007.

Ruggiero (2015)

Federico Ruggiero *Bruscaccio da Rovezzano, Le rime: testo critico e commento* in «Letteratura Italiana antica: rivista annuale di testi e studi» XVI, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2015.

Zaccarello (2017)

Michelangelo Zaccarello, *Franco Sacchetti*, *Dizionario Biografico degli italiani*, 89, (2017).
https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-sacchetti_%28Dizionario-Biografico%29/
(Ultima consultazione 06/09/2023)

The Political and Civil 14th Century Tuscan minor poetry presents many songs (Canzoni) where authors directly address their songs in the closing stanza - in the congèdo. Here poets ask their words to go towards someone or somewhere. A very heterogeneous group of recipients can be found. Sometimes authors ask their songs to reach a specific category of people, such as Franco Sacchetti, who writes a poem to the rulers of his city. While Catherine Keen has extensively analysed cases of congèdo in Medieval poetries, no studies have explored the 14th Century Political and Civil minor Tuscan songs. My paper aims to carefully select and analyze representative examples of these songs, where authors imagine their songs voyages and instruct them to go to a specific place. I have focused on the biographical and historical contextualization of texts by Franco Sacchetti and Bruscaccio da Rovezzano. Additionally, I have found similarities and differences between texts and authors.

Parole-chiave: *Poesia politica e civile, Trecento, Toscana, Canzone, Viaggio*

MARIANNA SCAMARDELLA, **Ombre senza volto e l'armonia della disarmonia**
tra Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino

Le plurivoci dell'io

Non si può distinguere il magma di plurivoci dell'io nella scrittura «pulviscolare»¹ di Calvino, dove i frammenti in prima persona sparsi nei suoi scritti attuano un processo di straniamento creando un affresco senza risoluzione sul piano soggettivale. La voce di chi parla è sempre affidata a qualcun altro, come se il messaggio narrativo passasse di bocca in bocca, fino ad arrivare «all'ultima persona che resta al mondo»².

La ricerca di un'identità ben definita è costellata di fallimenti e tentativi, così come la ripetizione continua dell'*incipit* in alcuni suoi romanzi che vanno per esempio a costituire, rispettivamente, la *Prefazione del Sentiero dei nidi di ragno* e la narrazione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove l'amalgama di voci diverse giunge ad un meccanismo narrativo unitario secondo «una comunanza d'orizzonte mentale»³ sostituendo, all'appesantimento psicologico, la rapidità di un unico flusso di funzioni. Anche la scrittura autobiografica diventa, per tal motivo, un esperimento narrativo; si pensi a *La strada di San Giovanni*, dove il cammino tracciato è quello dell'«ombra d'un autore»⁴, per riprendere un'espressione di Stendhal citata da Calvino stesso, che accompagni «i passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) vissuto»⁵.

¹ Il modello, il sistema, un'alterità intesa come totalità compatta, in positivo o negativo rispetto al già dato, non possono funzionare se non smontati e (ri)composti. Nel suo commiato a Fourier del 1973, che è evidentemente un commiato anche a un'idea di utopia intesa come modello e come sistema, di utopia che «sente il bisogno di opporre una sua compattezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace», lo scrittore infatti parla di «utopia pulviscolare». Calvino (1980), p. 307.

² Calvino (1993), p. 233.

³ Lavagetto (2001), p. 49.

⁴ Calvino (1990), p. 34.

⁵ Ivi, pp. 35-36.

La ricostruzione dell'*io* non avviene seguendo il modello de *Le confessioni* di Jean-Jacques Rousseau⁶, ma procede per luoghi della memoria, decostruendo lo spazio interno al soggetto in funzione di una rievocazione di luoghi esterni. L'*io* calviniano diventa, in altri termini, una tipografica urbana dove sono "la punta di Francia", "la collina di San Pietro", "i cartelloni del cinema", "le edicole", "Piazza Colombo" e "la marina" a sancirne una definizione, per ricordare anche Perec in *Specie di spazi*, per il quale «vivere è passare da uno spazio all'altro»⁷.

Secondo quello che Asor Rosa ha definito lo «stile Calvino» ben riconoscibile che demolisce «una visione razionalistica dell'autore»⁸, il soggetto diventa una mappa di paesi differenti, dove i confini segnati sono l'unico modo di conferire un'unità a città e segni diversi; si pensi rispettivamente a *Ti con zero* e *Le città invisibili* in cui il lettore prova a costruire un soggetto attraverso le descrizioni di città immaginarie che scaturiscono dalle narrazioni che Marco Polo fa a Kublai Khan. Là dove non ci sono mura, edifici e cartelloni, subentra, per dirla montalianamente, *quell'aria di vetro*, dove è il vuoto che costruisce identità; in *Ultimo viene il corvo* il rapporto tra il corvo e il ragazzo stabilisce un legame stretto tra esseri animati rispetto agli oggetti: «Era strano, a pensarci, essere circondati così d'aria, separati da metri d'aria dalle altre cose»⁹. I proiettili attraversano il vuoto ed è dunque proprio quest'ultimo ad unire i due punti. Così come il cammino dell'eroe nel *Cavaliere inesistente* dove la strada si può tracciare solo segnando crocette sulla cartina del mondo, in una specie di gioco su un piano orizzontale, una battaglia navale che segna le coordinate del destino di ognuno: «Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo dei neri flutti, e lassù l'alta Scozia»¹⁰. Il soggetto in Calvino non è più flusso ma una serie di

⁶ Nelle *Confessioni* ricorrono molte avversative sancite dai *però* che nella scrittura autobiografica rousseauiana occultano una spiegazione che non può essere scritta perché se lo fosse incrinerebbe la logica mitica del racconto, e che d'altra parte non può essere del tutto eliminata perché è la spia di un'altra verità o, meglio, di un'altra logica che continua a parlare nel testo revocando melodicamente la memoria passata. Rousseau (1976), p. 65.

⁷ Perec (1989), p. 32.

⁸ Asor Rosa (2001), p. 68.

⁹ Calvino (1949), p. 52.

¹⁰ Calvino (1995), p. 46.

combinazioni, come ricorda in una sua conferenza del 1967 che prende il titolo di *Cibernetica e fantasmi*, dove lo spirito è «una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi» e dove il processo attuato è quello «d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra»¹¹. Non è un caso che Calvino usò un termine matematico, «discreto»¹², inteso come una quantità che si compone di parti separate, rovesciando la continuità biologica hegeliana e darwiniana. L'*io* non si forma più attraverso una realtà continua e razionale ma incede per opposizioni, costruendosi nell'esatto momento in cui si annienta. Ciò conduce inevitabilmente alla follia; si pensi al personaggio di Orlando nel *Castello dei destini incrociati* che diventa pazzo per amore nell'istante in cui abbandona l'elemento divisorio rappresentato dalla sua Durlindana, che con la lama taglia il flusso razionale nei campi di guerra «regno del discontinuo e del distinto» e si abbandona alla continuità della foresta, sotto «la luna che è un paese sconfitto», come luogo naturale della vita che, paradossalmente, è per lui innaturale a causa della sua linearità:

*Tutto il bosco pareva dirgli: -Non andare! Perché deserti i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillagginosa natura, tra le spire della continuità vivente?*¹³

Con tutta evidenza, la domanda retorica mette in mostra, paradossalmente, l'importanza e la potenza del discontinuo rispetto ai pericoli della continuità. Sarà Orlando stesso, alla fine, ad ammettere che «il mondo si legge all'incontrario»¹⁴. La realtà esterna ma, prima ancora, quella interna al soggetto, è pertanto una diffrazione che divide l'*io* e l'*Altro da sé* in infinite unità più piccole impossibili da cogliere, eppure, il tentativo di distinguerle mantiene in vita e prolunga l'attesa di un'ipotesi di morte. Il signor Palomar scruta

¹¹ Calvino (1988), p. 29.

¹² Ivi, p. 68.

¹³ Calvino (1973), p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 64.

attentamente il filo d'erba e l'onda, confondendo lo sguardo, in giardini ben più ampi e in un mare indistinguibile, ma solo in questo modo sfugge alla morte cadendo nell'inganno della continuità mentre invece il tutto è solo un insieme di schegge: «Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine»¹⁵ e «tutto appare avvolto in un pulviscolo»¹⁶.

L'organizzazione del disordine

È il disordine che può creare ordine dove la costruzione in potenza, nell'atto della decostruzione, va a comporre una narrazione che prevede la «morte dell'autore»¹⁷ attuando un meccanismo identitario non nel soggetto ma nella trama. I fantasmi prendono così vita, se si pensa anche a *Il castello dei destini incrociati*, dove mescolare le carte, costruisce uno spazio-tempo che attesta la presenza delle voci narranti che precedentemente avevano perso la parola attraversando la foresta della continuità. Non c'è presenza dell'io, se non «nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili»¹⁸.

Ancora più efficace è il caso di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che inizia all'insegna di una sfida pronominale dove l'io si annulla per lasciare spazio al tu. Il Lettore diventa dunque una sorta di protagonista senza nome in cui il vero lettore del libro si può identificare. Calvino mette subito in evidenza l'idea di frantumazione, dove il nulla del soggetto trova spazio nella proiezione di quel *qualcuno* che è al di fuori di sé, un probabile tu che si distingue nella disgregazione universale: «La dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non in spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono»¹⁹.

¹⁵ Calvino (1983), p. 43.

¹⁶ Serra (1996), p. 51.

¹⁷ Barthes (1988), p. 32.

¹⁸ Calvino (1973), p. 94.

¹⁹ Calvino (1979), p. 8.

La frantumazione è nell'attesa che diventa disattesa, là dove tutto si smonta e nulla si costruisce, né sul piano identitario né narrativo: continuità e frantumazione coincidono con gli errori di impaginazione e altri incidenti che avvengono nel libro che il lettore ha in mano. Ogni capitolo è l'inizio di un romanzo diverso, così come l'onda che Palomar pensava di avere individuato non era altro che un'altra onda che ha attraversato la prima prendendo il suo posto, e così via, in una continuità che non è linearità ma caos, come si evince soprattutto nel settimo capitolo. È qui che avviene un ulteriore passaggio pronominale che oltrepassa l'*io* e il *tu* fino ad arrivare ad una terza persona: «Il tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile [...], ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo»²⁰.

L'*io* sparisce ancora di più e prendono la sua identità gli *oggetti desueti*; per esempio, in una cucina «sono le provviste che possono dirci qualcosa», «un'occhiata al frigorifero può permetterci di raccogliere altri dati preziosi»²¹, o parecchi volumi sparsi ovunque per casa attestano che «la tua mente ha pareti interne che permettono di separare tempi diversi in cui fermarsi o scorrere»²².

Gli oggetti, scrive Calvino, sono «marcati del tuo possesso» e, per questo, «non hanno più l'aria di essere lì per caso»²³. Il gioco pronominale continua e, in particolar modo, in una parentesi l'autore mette a punto ancora di più il *game* di *misunderstanding* o *mise en abyme*: «Il *tu* che era passato alla Lettrice può da una frase all'altra tornare a puntarsi su di te. Sei sempre uno dei *tu* possibili»²⁴. A mano a mano che il lettore procede nella lettura, come Calvino stesso sottolinea, «sembra d'esser sfiorato da ombre senza volto», «frammenti di te staccati dal contesto»²⁵.

²⁰ Ivi, p. 142.

²¹ Ivi, pp. 143-144.

²² Ivi, p. 145.

²³ Ivi, p. 144.

²⁴ Ivi, p. 148.

²⁵ Ivi, p. 149.

Il gioco continua e nel capitolo settimo solo la pluridimensionalità del probabile soggetto lo salva dal caos nemico: «Ho compreso che solo moltiplicandomi, moltiplicando la mia persona, la mia presenza, le mie uscite di casa e i miei ritorni, avrei potuto rendere più improbabile la mia causa in mani nemiche», così che, afferma uno dei frammenti dell'*io* che parla, «un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia»²⁶.

La stessa molteplicità che si riscontra già dall'*incipit* della *Storia della sposa dannata* contenuta nel *Castello*: «Non so quanti di noi fossero riusciti a decifrare la storia senza perdersi in mezzo a tutte queste creature di coppe e denari che saltavano fuori»²⁷. Secondo un climax ascendente di decontrazione graduale, si arriva al capitolo ottavo in cui vi è una riflessione metaletteraria presentata attraverso le pagine di diario dello scrittore Silas Flannery che vuole annientarsi fino a far rimanere di lui solo le dita della mano: «Non sono capace di scrivere. Vorrei sparire, lasciare all'attesa che incombe nei loro occhi il foglio infilato nella macchina, tutt'al più le mie dita che battono i tasti»²⁸.

Rovesciando totalmente il *cogito ergo sum* kantiano, anche il pensiero passa dal piano della soggettività a quello dell'oggettività: «Ho letto in un libro che l'oggettività del pensiero si può esprimere usando il verbo pensare alla terza persona personale»²⁹. Non esisteva verità del soggetto ma «la rivelazione d'una verità cosmica»³⁰ che riporta a quel medesimo "schermo unitario" di cui si parla nella *Storia dell'ingrato punito* contenuta ne *Il castello dei destini incrociati*. In altri termini, c'è una sottrazione di peso, per riprendere la *Leggerezza*, una delle sei *Lezioni americane*.

A questo punto risulta interessante porre un'ulteriore attenzione sul personaggio di Ludmilla, che sembra funzionale ancora di più a sottolineare una debolezza del soggetto:

²⁶ Ivi, p. 163.

²⁷ Calvino (1973), p. 32.

²⁸ Calvino (1979), p. 170.

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ivi, p. 183.

«Dopo che Lotaria le aveva parlato dei nostri incontri, aveva voluto verificare di persona, come per confermare la mia esistenza»³¹. O, ancora, «per questa donna io non sono altro che un'impersonale energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me»³².

Il soggetto è scomposto e decomposto "sulla terra insensata", all'interno di una combinatoria di un «mondo all'incontrario, dove l'asino è re, l'uomo è quadrupede, i fanciulli governano gli anziani, le sonnambule reggono il timone, i cittadini vorticano come scoiattoli nel mulinello della gabbia, e quanti altri paradossi l'immaginazione può scomporre e ricomporre»³³ perché «non c'è certezza fuori dalla falsificazione»³⁴, come scrive verso la fine del libro.

Ciò che limita l'*io* è la sua collocazione sulla terra. L'unico modo per tentare un'affermazione soggettiva è la sospensione, il vuoto, il nulla, inteso per parlare ancora di rovesci, come l'unico stadio di salvezza. A tal proposito si pensi alla conclusione del capitolo nono *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, contenute nello stesso libro, in cui a distinguere il masso di foglie che cadono dagli alberi è il fatto che, cadendo, ogni foglia si trova ad un'altezza diversa dalle altre, «per cui lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli in ognuno dei quali si trova a volteggiare una e una sola fogliolina»³⁵, mentre il filo d'erba è indistinguibile per Palomar poiché fa parte del prato che sta sulla terra.

La forza sta dunque nel non essere *in nessun luogo*. In tal modo la decomposizione del soggetto dalla «memoria deserta»³⁶, coincide con quella del libro che «è sbriciolato, dissolto, non più ricomponibile, come una duna di sabbia soffiata via dal vento»³⁷. Non può esserci una costruzione del soggetto perché l'approdo finale è «il senso che il mondo è la fine di

³¹ Ivi, p. 192.

³² Ivi, pp. 45-46.

³³ Ivi, p. 40.

³⁴ Ivi, p. 193.

³⁵ Ivi, p. 198.

³⁶ Ivi, p. 230.

³⁷ Ivi, p. 221.

tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo»³⁸. Anche il soggetto, come la foglia prima citata, esiste unicamente nel nulla; ecco che dunque l'*io* si riconosce solo quando non si distingue più: «Eccomi, dunque, a percorrere questa superficie vuota che è il mondo»³⁹. Alla fine, il Lettore che è un *io senza centro* e la Lettrice Ludmilla, la quale «è una terza persona necessaria affinché un romanzo sia un romanzo»⁴⁰, si uniscono e danno origine al Voi. Si incontra la differenza, si sana la diffrazione.

A tal riguardo, si pensi al finale di *Storie di cronopios e di famas* di Cortázar in cui i *famas*, rappresentanti l'ordine e la razionalità, si scontrano con i *cronopios* che simboleggiano il rovescio della razionalità⁴¹. Alla fine, rispettivamente, essi si incontrano all'intersezione tra l'azione e il pensiero, nel punto esatto dello stesso sentimento. È nella diversità che si riconoscono l'uno nell'altro come dimostra l'ultimo racconto in cui «un fama e un cronopio sono grandi amici»⁴².

Ma è davvero una fine? Calvino scrive che è fondamentale cominciare, ritornare cioè sempre a quegli *incipit* che sanciscono un continuo inizio dopo la fine. E l'inizio, ancora una volta, è negli intrecci, nelle intersezioni, nel caos: «Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la vera storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti»⁴³. Allo stesso modo il soggetto appare come un tessuto di tessere scomponibili, il cui *gioco delle parti* non avviene sul piano delle azioni ma si manifesta visivamente nel corpo dell'*io* combaciando prima ancora con il suo stato di coscienza.

In tal modo Calvino, due millenni dopo Platone, riprende ciò che aveva teorizzato il filosofo nel *Simposio* e che aveva raccontato per bocca del commediografo Aristofane: alle origini la natura umana comprendeva tre entità: il maschile, il femminile e l'androgino, tutti

³⁸ Ivi, p. 224.

³⁹ Ivi, p. 226.

⁴⁰ Ivi, p. 230.

⁴¹ Cortázar (1971), p. 32.

⁴² Ivi, p. 136.

⁴³ Ivi, p. 159.

dotati di quattro braccia, quattro gambe e due teste, insomma doppi rispetto a quello che siamo oggi. Proprio a causa della loro potenza gli umani tentarono di scalare l'Olimpo per spodestare gli dèi e vennero puniti con lo smembramento in due pezzi: «Prima di allora, lo ripeto eravamo uno [...] e c'è da temere che, se non siamo corretti verso gli dèi, non si venga di nuovo spaccati e non si debba andare in giro come certe figure [...] resecate a metà»⁴⁴.

Italo Calvino riprende alcuni concetti e immagini dell'uomo dimezzato, all'interno di una delle tre opere dedicate a *I nostri antenati* (insieme a *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*). Nel breve romanzo *Il visconte dimezzato*, lo scrittore narra infatti la storia di Medardo, visconte di Terralba, diviso letteralmente in due da una cannonata durante una battaglia contro i Turchi. Medardo si trova così ad avere due metà di sé che vivono indipendenti: l'una buona e caritatevole, chiamata Il Buono; l'altra cattiva e meschina: Il Malvagio o Il Gramo. Entrambe le due parti, potremmo dire, il duplice aspetto della nostra personalità, non riescono a vivere in pace, guerreggiano tra loro, cercano di sottrarsi quanto è a loro caro, come l'amore per Pamela, fino ad arrivare addirittura ad un duello sanguinoso. Afferma infatti la voce narrante verso la fine del romanzo: «Così l'uomo si avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada»⁴⁵. Il dimezzamento è la condizione in potenza per il conseguente annullamento identitario e fisico del personaggio, come invece si evince ne *Il cavaliere inesistente*, dove, a partire dal titolo, viene presentato al lettore non un *io* ma la sua assenza.

Se in questo caso è il restringimento del protagonista a contrarsi fino alla sua stessa sparizione, in perfetta antitesi si pone Vitangelo Moscarda in cui è invece la dilatazione dell'*io* che arriva a coprire tutta la realtà circostante fino ad annullarsi nella sua esistenza di corpo⁴⁶. Il massimalismo, quando tocca vertici di totale estrema, ricade nel suo rovescio, ossia la rarefazione a grado zero. L'abbandono panico coincide, contrariamente alla poetica dannunziana, non con il rispecchiamento con il tutto ma con la disintegrazione all'interno

⁴⁴ Platone (1994), p. 108.

⁴⁵ Calvino (1952), p. 129.

⁴⁶ Si fa riferimento in particolare al capitolo *Nuvole e vento*; "noi pensiamo di essere uno, ma gli altri come ci vedono? Ciascuno a modo suo, e noi non siamo uno, ma centomila: il che significa essere nessuno". Pirandello (1996), p. 112.

di questo stesso tutto. Non è difficile scorgere, al di là della descrizione fantastica messa in atto da Calvino, l'ironia sottile con cui lo scrittore colpisce le abitudini umane, che facilmente danneggiano l'*Altro*, ma in primo luogo se stessi. Si pensi al Buono: egli fa del bene agli altri in maniera incondizionata, senza riporre ragione nelle sue azioni, ma alla resa dei conti ne esce sempre sconfitto. Analogamente Il Malvagio crede di essere più astuto, ma la furbizia e le proprie malefatte gli valgono a poco, dal momento che tutti cercano di evitarlo. Da ciò ne consegue che l'una parte non può fare a meno dell'altra, sebbene l'esperienza abbia spinto il visconte a conoscere la sua vera natura: «O Pamela, questo è il bene d'esser dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza»⁴⁷.

Il nulla è dentro e fuori di noi come si evince da *L'avventura di un miope* contenuto nella raccolta *Gli amori difficili* di Calvino; la miopia del protagonista è un difetto visivo che *depotenzia* la non-immagine della realtà circostante al tal punto che, superato il dimezzamento e l'annullamento, le persone attorno ci appaiono come *fantasmi, ombre* che non si afferrano e che sottolineano un contesto sociale fatto di *io* che non si vedono: «S'era tolto gli occhiali. Adesso il mondo era tornato quella nuvola insapore e lui annaspava annaspava con gli occhi strabuzzati e non tirava a galla niente»⁴⁸. Il verbo "annaspava", ripetuto per ben due volte, sottolinea ancora di più la difficoltà di trovare qualcosa di *corporeo* intorno all'*io*, il quale, sottraendosi sempre di più alla mancanza di un centro circostante in cui inserirsi, gradualmente finisce per autodistruggersi. Così che: «Amilcare andava avanti e indietro per quei marciapiedi, un po' mettendosi gli occhiali e un po' togliendosi, un po' salutando tutti e un poi ricevendo saluti da nebbiosi fantasmi»⁴⁹.

Per tal motivo *gli occhiali nuovi* si presentano come l'"ultima della sua vita", ossia, l'ultima possibilità di vedere la realtà, quel senso estremo e il fine unico del vano *annaspava*. Non è il bianco di *Cecità* e non è il nero del non vedente da cui prendono forma tutte le cose come si racconta in *Cattedrale* di Carver, ma Calvino ci pone un terzo colore, quella dimensione

⁴⁷ Calvino (1952), p. 64.

⁴⁸ Calvino (1993), p. 109.

⁴⁹ Ivi, p. 79.

stazionaria data dal grigio di ombre confuse, *forme senza volto*, come si presenta il paesaggio nel racconto *L'avventura di uno sciatore*, «lo stesso colore opaco» dove ciò che si poteva scorgere era solo «l'ombra celeste-ciolo come sospesa là in mezzo, che volava in qua e in là come su una corda di violino»⁵⁰. O come attesta l'avversativa che segue l'immagine della figura della ragazza slanciatasi per la discesa a zig-zag, dove l'illusione di distinguere un soggetto, viene subito smentita dall'indecifrabile realtà circostante e dall'approdo labile e nebuloso dove la giovane concluderà la discesa: «La sua figura appena disegnata come un'oscillante parentesi non si perdeva, restava l'unica che si potesse seguire e distinguere, sottratta al caso e al disordine»⁵¹. Tracciare un *io* diventa un miracolo, proprio come risulta essere tale ragazza che si distingue nella determinazione della sua presenza per la capacità «di scegliere a ogni istante nel caos dei movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario», dove l'anafora sottolinea ancora di più «quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse»⁵².

Particolare interesse desta anche il racconto *L'avventura di un automobilista* dove una possibile ipotesi di definizione dell'*io* è «ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono»⁵³. L'*io* assume un'ulteriore identificazione nel momento stesso in cui avviene la scorporizzazione; il corpo è come se si diluisse lasciando spazio ad un lungo raggio di luce che si intensifica e si allunga senza una fine; non nella sostanza, pertanto, ma nella profondità di un fascio di luce artificiale si può cogliere il segnale della persona. Il circuito d'esaltazione luminoso rende in tal modo tutto "implicito" e così il resto del soggetto e dell'oggetto desiderato non è altro che «il lampeggio di un sorpasso non senza qualche rischio»⁵⁴.

In tal modo anche i rapporti che si vengono a creare sono misurati non in base ad un contatto fisico ma mediante un *lampeggio* o un *abbaglio* di chi insegue e di chi è

⁵⁰ Ivi, p. 141.

⁵¹ Ivi, p. 144.

⁵² Ivi, pp. 145-146.

⁵³ Ivi, p. 152.

⁵⁴ Ivi, p. 153.

inseguito. *Ridotti a segnali luminosi* siamo così appropriati «a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo»⁵⁵. Fino ad arrivare all'*uomo formica* nel racconto *La formica argentina* dove l'*io* è presente in quanto animale e non essere umano, dove ciò che resta sono «pennellate di melassa» seppur, in entrambi i casi, rimarranno «infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo»⁵⁶. Quel che rimane della «visione del mondo»⁵⁷ è ombra tra le ombre come dimostra il racconto *La nuvola di smog* in cui la voce narrante è un passaggio di buio nella luce, «abituato a considerare i passanti ombre e me pure un'ombra senza faccia tra le tante»⁵⁸. Essere *ombra* diventa uno stato di salvezza dell'*io*, il quale, altrimenti, finirebbe per diventare presenza del tutto aleatoria: «Per un momento speravo ancora di conservare in mezzo a loro la mia invisibilità d'fantasma, poi m'accorgevo d'essere diventato anch'io come loro»⁵⁹. In tal senso, nel momento stesso in cui l'*io* si decostruisce, si sta in qualche modo affermando, dal momento che per Calvino sono i rovesci a contare; per cui, tra tanti fasci di luce, ciò che resta e ciò che conta, non sono altro che le ombre: «Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse era quello in ombra», così come «l'ombra di sporco»⁶⁰ che avvolge *nuvole o nebbie* della città.

Calvino, in altre parole, mette in scena, per così dire, un «palcoscenico fantasmagorico», dove sul piano della realtà si muovono sagome e non soggetti definiti; così che, in una fabbrica, «l'elevatore a catena che portava su grandi secchi di polvere di ghisa, l'ingegnere nel suo studio», emergevano di sera come «poche ombre»⁶¹, a tal punto che queste ultime diventano «un valore morale», una «norma interiore»⁶².

⁵⁵ Ivi, pp. 154-155.

⁵⁶ Ivi, p. 201.

⁵⁷ Bertone (1994), p. 27.

⁵⁸ Calvino (1993), p. 230.

⁵⁹ Ivi, p. 233.

⁶⁰ Ivi, p. 237.

⁶¹ Ivi, p. 243.

⁶² Ivi, p. 248.

L'io e l'Altro, la voce narrante e la compagna Claudia appaiono in tal modo «come due ombre d'innamorati che fanno parte del quadro»⁶³ tra altri passanti «che parevano ombre fotografate al suolo dopo che il corpo era volato via»⁶⁴, così che ancora di più possiamo comprendere l'avventura di quel *miope* del racconto precedente, per il quale «gli occhiali, a metterseli o a toglierseli, era proprio lo stesso»⁶⁵. Ancora, si pensi al personaggio di Federico in *L'avventura di un viaggiatore*, il quale, sentendosi egli stesso senza forma, «cancellò l'uomo seduto nell'angolo opposto al suo fino a ridurlo un'ombra, una macchia grigia»⁶⁶. Calvino vuole pertanto dimostrare che il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare in un modo e la realtà che ci appare in tal modo perché è stata fotografata, è brevissimo, così come non vi è misura possibile di distanza tra l'io e il *non-io*.

Ciò innesca prima di tutto una difficoltà di comunicazione, una zona di silenzio tra questi *soggetti-ombre*, a partire da una fallimentare manovra che un soldato in treno intraprende su un'impassibile matrona, fino ad avventure amorose destinate a precarie illusioni, dove già il titolo dato ad ogni racconto "avventura" è ironico e attesta una breve esperienza rivolta, per così dire, ad un itinerario verso il silenzio. L'io diventa dunque pena necessaria di un gioco combinatorio perfetto, all'interno di una struttura di simmetrie e opposizioni, una scacchiera in cui caselle nere e caselle bianche si scambiano continuamente di posto secondo un gesto del tutto meccanico, come quello operato dal *miope* nel mettersi e togliersi gli occhiali; movimento che dà origine ad una sorta di "icasticità figurativa". Nella presenza di queste ombre senza volto non vi è dunque paura o terrore perché, come anticipato, sono in realtà proprio queste ultime ad *unire adombrando*, per revocare bei versi di Richard Blackmur: «Il terrore non è nella notte dolce che cade/e copre di neve di luna ogni nera frontiera/ e unisce mani d'ombra e adombra lacrime. La vita è quella che guarisce se stessa»⁶⁷.

⁶³ Ivi, p. 250.

⁶⁴ Ivi, p. 257.

⁶⁵ Ivi, p. 111.

⁶⁶ Ivi, p. 70.

⁶⁷ Come poeta si mise in luce con le raccolte *From Jordan's Delight* del 1937 e *Second World* del 1942. I versi riportati sono contenuti in una scelta minima di componimenti tradotta da Alfredo Rizzardi in *Poesie*; Rizzardi (1958), p. 42. Sono inoltre presenti nella *Presentazione a Gli amori difficili*; Calvino (1993), p. XIX.

I “pidocchi” dell’io

L’io in Gadda è invece strettamente connesso alla lingua gaddiana che giustifica il paradigma storico-stilistico che chiamiamo, con Contini, «funzione Gadda»⁶⁸. Il suo io, immerso in una realtà che va progressivamente depauperandosi, si costruisce a partire dai *Diari* dove affermare la propria soggettività diventa un *J’accuse*, come dirà in *Interviste al microfono* contenute in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*: «Lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta»⁶⁹. Proprio dietro una sorta di scarto lessicale giocato su arcaismi, dialettismi, forestierismi, solecismi, si intravedono storie e si inquadra la macchina mimetica del narrare gaddiano.

La complessità della lingua non è perciò una *causa* che ostacola la comprensione della lettura, piuttosto, permette di rintracciare un soggetto all’interno di brandelli di dialoghi e frammenti descrittivi. Per questo motivo Gadda si pone, paradossalmente, come uno scrittore ipernarrativo, proprio perché nella moltiplicazione delle voci risalta sempre un io che parla e ciò conferisce ancora di più un effetto frastagliato al reale. A partire dall’intenzione dell’autore di dare «una rappresentazione un po’ compiuta della società»⁷⁰, come *enunciato* dalle prime pagine del progetto affidato al *Cahier*, con un evidente richiamo ai modelli ottocenteschi quali Manzoni, Balzac, Stendhal, Gadda propone l’aggiunta di un “ingarbugliato intreccio” perché la vita non è altro che questo: «una trama complessa»⁷¹.

Rispetto alla voce eclettica e instabile di Calvino, Gadda si pone il problema di «quale deve essere il punto di vista organizzatore della rappresentazione complessa»⁷², ossia

⁶⁸ Contini ha parlato di “funzione Gadda” in *Altri esercizi*, cioè di quell’atteggiamento di poetica espressiva che avrebbe attraversato tutta la storia della letteratura italiana; Contini (1989), p. 128.

⁶⁹ Gadda (1991), p. 503.

⁷⁰ Gadda (1983), p. IX.

⁷¹ Ivi, p. 36.

⁷² Ivi, p. 461.

un *io* unitario e organico, una voce *ab interiore* che restituisca momenti di conoscenza all'interno dell'intrigato organismo romanzesco. E dunque, nei romanzi gaddiani, chi è che parla? Si può in tal senso affermare che si tratta di una *narrazione drammatizzata*, strettamente connessa ad una focalizzazione interna, dove, posto in disparte il narratore, la voce viene affidata a singoli personaggi secondo un procedimento del *well-made novel*⁷³, per riprendere la tesi dei teorici jamesiani, che intensifica la forma drammatica. In questi termini si manifesta un'apparente contraddizione; il gioco *ab interiore* a cui si è accennato si complica e si depotenzia trattandosi di più personaggi che prendono la parola. Così Gadda introduce il concetto di *lirismo* legato nel primo caso a «la rappresentazione attraverso i personaggi» e, nel secondo caso, a un «lirismo autoriale»⁷⁴. È dunque attraverso l'*io* di chi parla che si può ricavare, per dirla in termini crociani, *l'intuizione del sentimento*⁷⁵. Il soggetto diventa pertanto ricezione in quanto si polarizza in tutte le dimensioni possibili del reale.

L'individuo, in questo caso, non è quello precedente visto per Calvino che si dimidia, si depotenzia, si decostruisce e si annulla. Con Gadda, al contrario, l'integrale relativismo prospettico potenzia, ingrandisce, costruisce, dilata e afferma l'*io* proprio grazie all'assunzione che esso assume delle varie soggettività. L'unità narrante a cui si arriva è dunque la sintesi di una pluralità poiché si fa portavoce di ciò che è dentro, di ciò che è *in sé* e, allo stesso tempo, “si porta fuori” nel *guazzabuglio* circostante. L'autore stesso, riflettendo sulla possibilità di individuare un patema principe, ha parlato di «relatività dei momenti, polarità della conoscenza» dove «nessun momento è assoluto, ciascuno è un sistema di coordinate da riferirsi ad altro sistema»⁷⁶, in cui dunque è indispensabile l'*oratio obliqua* del personaggio che parla e dove però riecheggia la voce autoriale.

In questo senso, come si evince anche in *Meditazione milanese*, a proposito del concetto di sistema come “inestricabile nodo o groviglio di relazioni”, l'*io* è definito, in riferimento alla

⁷³ Si veda l'articolo nel suo contesto originale del 29 agosto 1971, pagina 31 del New York Times (consultabile online in versione digitalizzata).

⁷⁴ Ivi, p. 461.

⁷⁵ Il riferimento è all'opera di Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* in cui si parla dell'*espressione* non come dato meccanico ma intuitivo; Croce (1928), p. 38.

⁷⁶ Ivi, p. 473.

terminologia genettiana di palimpsestes, un «pacco postale chiuso e inceralacciato»⁷⁷ proprio in virtù della sua forza individuale e di quella collettiva che reca con sé.

In questa fase si può collocare l'*io* de *La cognizione del dolore* che riscatta il puro diarismo del *Giornale di guerra e di prigionia*, ma sfrutta la carica autoterapeutica del genere *diario*, dove la scrittura funge da connettore fra *io* successivi, evitando drastiche fratture di continuità interiore e affidando alla voce sdoppiata dell'autore un embrionale doppio dell'*io* empirico. L'alter ego di Gadda, Gonzalo, non racconta ma è raccontato da un narratore extradiegetico, da un *egli*, l'uno e l'altro a contendersi il ruolo di portavoce. Pertanto, se si pensi per esempio all'identificazione di Proust con Mademoiselle Vinteuil nella misura in cui Flaubert è madame Bovary, Don Gonzalo Pirobutirro è agente della *Cognizione*, seppur non in prima persona, poiché possiede pure in tempo di pace il trauma della guerra, ha perduto il fratello, è apprendista scrittore; insomma, è il risultato di quegli stessi scritti autobiografici gaddiani a partire da *Il castello di Udine*.

L'immagine del Maràdagal che rievoca la perdita Brianza filtra l'astio che Gonzalo prova verso la famiglia così che i riflessi e le luci autunnali rendono il paesaggio molto lontano da quello che per esempio dominava nel *Fermo e Lucia* come "un paese dei più belli al mondo". La nevrosi soggettiva, dunque, preesiste al barocco scenario paesaggistico. All'*io* nevrotico e lucido di Gonzalo si oppone antonomasticamente la madre, un'ombra grama e scura, un «grumo dolente», per citare un'espressione di Contini, il quale, a proposito di Gadda parla di «rimpianto della letteratura perduta»⁷⁸, per il gioco intertestuale affidato al testo. Gonzalo stesso è specchio riflettente di ciò che lo circonda; in questi termini, la sua soggettività è del tutto plastica. Persino la sua ossessione non è dovuta a un delirio interpretativo della realtà o a un sogno rabeliano o alla Don Quijote: è causato invece dagli errori e dai giudizi altrui, in altre parole, dalla "cretineria degli altri".

Il paradosso che si rileva consiste nel fatto che la costruzione graduale dell'*io* è direttamente proporzionale alla sua dissocialità. Il soggetto che sembra primeggiare è

⁷⁷ Gadda (1974), p. 255.

⁷⁸ Contini (1989), p. 12.

dunque quello dello scrittore-filosofo che sfida il discorso e l'enigma del mondo, si misura con il "groviglio" della conoscenza e si identifica con la complicazione del "romanzesco". La vita non a caso «talora è complicatissima e romanzeschissima»⁷⁹, come si legge nella nota programmatica del 1928.

Il soggetto si trova dunque al centro di un vortice che rispecchia la «depressione ciclonica nella coscienza del mondo» dove vige «una molteplicità di canali convergenti»⁸⁰, come si legge in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Il corpo scassinato di Liliana Balducci. la sua attitudine seppur si tratti di un corpo morto, sembra aprire una riflessione marcata e definitiva sulla composizione di un singolo soggetto; il cadavere, infatti, appare come un gioco combinatorio di casi possibili ma perfettamente armonizzati da conferire un'unità alla persona: «La morte gli apparve, a don Ciccio, una denominazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona»⁸¹. Pertanto, la frantumazione molecolare del corpo paradossalmente, permette una costruzione identitaria e soggettivale della persona di cui si parla.

A fare da contrasto è invece il soggetto della nazione che sfugge ad ogni plausibile fisionomia individuale e lascia il posto a una disseminazione pluriprospektica della visione: l'*io* si moltiplica e disintegra nel cerchio caotico di voci e giudizi della «collettività fabulante»⁸², dove, dinanzi il tragico accaduto, fiati e spasimi si confondono in un flusso lutulento di infiniti *io* all'interno di quella «dialogicità» e «polifonia» di cui ha parlato Michail Bachtin⁸³.

In *La Cognizione* lo spazio che si crea tra l'*io* e il *tu* di chi legge è dato dal *pastiche* e dalle citazioni che tematizzano ambigualmente la discontinuità tra presente e passato creando una sorta di vertigine intertestuale. Le voci e i pensieri che si susseguono e si intrecciano sono

⁷⁹ Ivi, p. 318.

⁸⁰ Gadda (1957), p. 49.

⁸¹ Ivi, p. 70.

⁸² Ivi, p. 37.

⁸³ Sui concetti di *polifonia* e *dialogicità* si rimanda agli studi di Bachtin su Dostoevskij; Bachtin (1929), p. 83.

implicazione necessaria della totalità e ne permettono «il vivente polipaio della umana comunicativa»⁸⁴, come dichiara Gadda nel saggio *Meditazione breve circa il dire e il fare*.

Tale *polipaio* è fatto di “immagini”, “giudizi”, “modi” e “favole”; in tal senso si può affermare che l’*io* è immerso in una rete di segni e simboli che producono una trama rizomatica di intertestualità, come già si vede nel primo verso della poesia *Autunno* posta in appendice al romanzo che recita: «Tacite immagini della tristezza» e conclude con il distico finale: «Tacite immagini e remota dolcezza»⁸⁵. Pertanto, così come si crea una sovrapposizione straniante tra il Maradàgal e la Brianza, allo stesso modo si rileva una coincidenza tra la maschera autobiografica di Gonzalo con Gadda, così che l’*io*, nella duplicità che lo caratterizza, non si depotenzia come nel caso di Calvino, ma si amplifica. Nel sistema labile di immagini, l’*io* si pone come un unico dato a cui prestar fede, «il dato o realtà è una pausa dalla deformazione in atto, operantesi come corruzione o introduzione di relazioni sempre diverse»⁸⁶, una certezza all’interno della multidirezionalità, provvisorietà e mutevolezza.

Nella sua moltiplicazione, pertanto, l’*io* esiste solo se è la somma risultante di più voci prospettiche, mentre da solo sarebbe «il più lurido dei pronomi»⁸⁷. La cognizione del mondo coincide con la verità e quest’ultima non è mai una sola; proprio per tal motivo l’*io* non può essere un *unicum* ma è dotato di un’istanza globalizzante che indaga, scruta, ipotizza. In tal modo il soggetto dirama due direzioni: da una parte la *fisicizzazione della realtà* che rappresenta quest’ultima nei suoi minimi particolari (si pensi alla descrizione dei regali portati dai *poenes* in omaggio alla Signora della *Cognizione* a partire dai “funghi molto muschiati” fino al formaggio preferito dei maradagalesi “muffo, giallo, verminos”, dall’altra parte la *ricerca di un altrove*, ossia tutto ciò che sta sotto, dentro e al di là delle apparenze. Il soggetto gaddiano appare dunque come una coagulazione momentanea, così

⁸⁴ Gadda (1991), p. 445.

⁸⁵ Gadda (1974), p. 219.

⁸⁶ Gadda (1963), p. 667.

⁸⁷ Ivi, p. 123.

com'è la realtà in cui è immerso. La ricerca della globalità nella rappresentazione dell'universo si vede, pertanto, proprio a partire dal singolo personaggio.

L'uomo di Gadda è anche lui un grumo o groviglio di relazioni e viene rappresentato in due prospettive che possiamo definire diacronia (ossia prospettiva *in extenso*) e sincronia. La prima rappresenta l'individuo come una piccola parte di un arrestabile flusso di generazioni in cui il singolo e l'individuale non conta se non come assorbimento di più voci, come precedentemente accennato. Il secondo approccio studia in profondo tutte le motivazioni interiori spingenti il protagonista a compiere o meno una precisa azione, dove ciò che si manifesta sul piano del reale è prima di tutto un moto interiore; si pensi al ritratto psicologico di Liliana Balducci immersa in «tenebrosi fatti delle lor anime»⁸⁸.

La multiaspettualità della rappresentazione del soggetto che si fa doppio, triplo, quadruplo, si vede a partire da Gonzalo stesso. Egli nel primo capitolo si presenta come avido di cibo e di vino, misantropo e misogino, nemico del popolo, disprezzante, «con tutti e sette peccati capitali chiusi dentro nel ventre», prepotente con la vecchia madre «ridotta in quella maniera, ad avere paura del figlio»⁸⁹. Nella seconda parte, l'*io* assume una sfumatura ulteriore che quasi cancella quella precedente. Dopo una dettagliata descrizione del fisico «alto, un po' curvo, di torace rotondo, maturo d'epa, colorito nel viso come una Celta, ma la pelle alquanto rilasciata e stanco nell'aspetto», si accenna al comportamento estremamente cortese, nonché all'espressione del viso simile al «desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia»⁹⁰. Gonzalo è dunque il frutto di una realtà che lo circonda, quell' «ottusità generale» che però gli è indispensabile per costruire quella «fisionomia senza rilievo»⁹¹.

Pertanto, nell' «aristotelico mondo»⁹² che ci presenta Gadda, l'*io malato* di Gonzalo, versione borghese e grottesca di Amleto, non a caso identificato come un «delirio

⁸⁸ Gadda (1957), p. 167.

⁸⁹ Gadda (1965), p. 91.

⁹⁰ Ivi, p. 126.

⁹¹ Ivi, p. 107.

⁹² Ivi, p. 76.

interpretativo»⁹³, è l'assorbimento della realtà mutilata che lo circonda di coloro che «zoppicano, o avevano sul volto cicatrici, o un arto irrigidito, o erano privi di un piede, o di un occhio»⁹⁴. In questo senso l'essere è frutto di tanti frammenti, ossia, paradossalmente, si parzializza per totalizzarsi: «Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse... che lei me lo scavalca in un salto...quando succede questo bel fatto...allora...è allora che l'*io* si determina»⁹⁵.

L'*io* di Gonzalo esiste solo come "diagramma pendolare", ossia, in quanto fatto di «un'alternarsi di umori contrari, d'un succedersi di stati d'animo opposti, ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribantico»⁹⁶. Il soggetto "io solo" è dunque da considerarsi come un insieme composto da elementi subordinanti e che potrebbero andare all'infinito. La fine la pone solo «l'ultimo termine d'un sistema di giustificazioni attualmente noto»⁹⁷. L'individuo è sempre soggetto a pressioni esterne e solo grazie a queste si costruisce, come attesta un passaggio del dialogo *L'egoista*: «Tra qualunque essere dello spazio metafisico e l'*io* individuo (io-parvenza, io-scintilla di una dialettica universale) intercede un rapporto pensabile: e dunque un rapporto di fatto»⁹⁸.

Il soggetto gaddiano, pertanto, è fatto di tanti *io* contenuti l'uno nell'altro; fa parte del sistema "nazione italiana" ma a sua volta è un sistema che contiene altri membri (braccia, gambe, occhi, capelli, ecc...) in continua perturbazione impiegando le stesse nozioni insiemistiche che porteranno lo psicoanalista Matte Blanco a parlare di «principio di generalizzazione»⁹⁹ di un inconscio in continuo divenire, dunque, di un *io* in continua

⁹³ Ivi, p. 140.

⁹⁴ Ivi, p. 163.

⁹⁵ Ivi, p. 126.

⁹⁶ Ivi, p. 143.

⁹⁷ Gadda (1974), p. 64.

⁹⁸ Gadda (1991), p. 154.

⁹⁹ Blanco (1975), p. 43.

costruzione, all'interno di «gerarchie di insiemi che determinano i *realia*»¹⁰⁰, dove il soggetto è «un sistema di sistemi»¹⁰¹.

Conclusioni

Quanto finora è stato osservato ci permette di rintracciare un fondo comune alla scrittura di Calvino e Gadda per quanto riguarda il valore del soggetto. L'*io* «è un sistema di processi di cose o di entità neutre»¹⁰². Si pensi all'*io* kafkiano che nella sua saldezza di individuo sente un male di cui non è a conoscenza e, per tal motivo, vive in modo contrastante poiché «la conoscenza del male esiste senza la conoscenza» e si è «vivi senza averne certezza»¹⁰³. Mentre invece nel mondo di Beckett non vi è senso contrastante dell'*io* «nella sua saldezza e validità» che mitighi la disperazione, il terrore e lo squallore dell'esistenza. Così Estragone si chiede: «Troviamo sempre qualche cosa, eh, Didi, che ci dà l'impressione di esistere?», mentre Vladimir lo esorta a pensare in primis «a quello che dobbiamo fare prima di scordarcene»¹⁰⁴. C'è dunque l'idea che «il mondo continuerà a esistere senza di noi»¹⁰⁵ perché è talmente grande che non si può contenere come evoca l'immagine che apre il libro di Unamuno del *soggetto-nebbia*: «Stese il braccio [...] Non era che prendesse possesso del mondo esteriore, osservava solamente se pioveva»¹⁰⁶.

Del mondo si può essere solo “nuvole e vento”, dove lo spirito è «quasi alienato dai sensi in una lontananza infinita»¹⁰⁷. L'*io* vive finché non esiste perché ogni forma è la morte. Lo dimostra anche Mister Myshkow, personaggio pirandelliano del racconto *La tartaruga*, il quale, ad un tratto, vedendosi nudo, «non gli par credibile che tutta la sua vita lui l'abbia

¹⁰⁰ Baldi (2015), p. 16.

¹⁰¹ Bertone (1993), p. 115.

¹⁰² Laing (1991), p. 11.

¹⁰³ Ivi, p. 29.

¹⁰⁴ Ivi, p. 23.

¹⁰⁵ Ivi, p. 27.

¹⁰⁶ Unamuno (1914), p. 9.

¹⁰⁷ La citazione è tratta dal racconto *La carriola* di Luigi Pirandello.

vissuta in quel corpo»¹⁰⁸. O si pensi ancora ad Augusto Pérez che percepisce di esistere nel *non-essere*: «Per anni ho vagato come un fantasma, come un pazzo, fatto di nebbia. Ma adesso, dopo questa beffa così feroce, adesso, sì, adesso mi sento, adesso mi tocco, adesso non dubito della mia reale esistenza»¹⁰⁹.

L'*io* combinatorio è dunque infinito e per questo a sancirne una fine è solo la morte, «una denominazione strema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona»¹¹⁰ o «vortici contenuti in altri vortici»¹¹¹ come ha scritto Dombroski prendendo a prestito un'immagine deleuziana. La cognizione è procedimento graduale di avvicinamento a una determinata nozione e coincide con la costruzione lenta dell'*io* «in tutte le sue variabili e combinazioni»¹¹².

Se in un autore quale per esempio Manganelli l'*io* è un «castello di fantasmi»¹¹³ e dunque vi è una sorta di *nostalgia* del corpo, a dominare la scrittura di Gadda è invece il corporeo, la *presenza*¹¹⁴ per riprendere un concetto dell'etnologo Ernesto de Martino, dove a parlare non sono però descrizioni fisiche ma segni minimi come ferite e mutilazioni, così che il soggetto più che raccontato sembra evocato. Questa evocazione però non è astrazione ma puro realismo; un mezzo stilistico e narrativo usato da Gadda per «inventare la verità»¹¹⁵. Si pensi ancora al cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*, o al corpo agonizzante della Madre nella *Cognizione* dove i corpi morti sono delle mere exteriorità. Essi sono schizzi e

¹⁰⁸ Pirandello (1993), p. 1040.

¹⁰⁹ Unamuno (2008), p. 57.

¹¹⁰ Gadda (1957), p. 70.

¹¹¹ Dombrowski (2002), p. 17.

¹¹² Lucchini (1988), p. 31.

¹¹³ L'espressione manganelliana è approfondita in un volume di *Studi novecenteschi* pubblicato dall' Accademia Editoriale nel vol. 24, n. 53 del Giugno 1997 (in particolare nel capitolo *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*).

¹¹⁴ La *presenza* in senso antropologico, nella definizione di De Martino è intesa come la capacità di conservare nella coscienza le memorie e le esperienze necessarie per rispondere in modo adeguato ad una determinata situazione storica, partecipandovi attivamente attraverso l'iniziativa personale e andandovi oltre attraverso l'azione. La presenza significa dunque *esserci* (il "da-sein" heideggeriano) come persone dotate di senso, in un contesto dotato di senso. Per ulteriore approfondimento su tale concetto, si rinvia almeno a tre opere principali dell'autore: *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961).

¹¹⁵ Bertoni (2001), p. 27.

questo ancora di più accentua un forte potere catartico oltre che permettere di “conservare una qualche integrità di sé”.

Il corpo altrui posto *in absentia* potenzia invece il corpo del protagonista e ne individua la presenza; come scrive Carta: «Mette in rilievo l’incapacità di vedere la guerra al di là del proprio aggrovigliato *io*, che diviene soggetto quasi esclusivo della narrazione»¹¹⁶. La “metafora del groviglio”, così centrale in tutta la poetica di Gadda, è prima di tutto «metafora del proprio sentire in guerra e della propria interiorità nera, scura, mai definitivamente risolta»¹¹⁷. Come scrive l’autore in *Diario di guerra e di prigionia*: «La paura personale, paura di me, paura di io, paura di esso Io, del proprio Io, del proprio Io-me»¹¹⁸. L’*io* è immerso dunque in un «male invisibile»¹¹⁹ come narra Saverio Lopez nei *Mirabilia Maragdagali* alla fine della *Cognizione* e la sua affermazione può dunque avvenire solo in virtù della «nullità stupida dello spazio» e nel «vuoto delle cose»¹²⁰ dove vi è però una «disarmonia prestabilita» dal momento che «nulla è affidato al caso ma tutto è determinato»¹²¹. Gadda parla infatti di un dato storico-psicologico, cioè, personale-ambientale e di un provvisorio sistema di relazioni inserito in un altro sistema più grande, definito sistema esterno. Roland Barthes parlava di «produire une structuration mobile du texte» per costruire «infini combinatoire” nelle due operazioni di *découpage* e *agencement* e vedendo il testo come “*entrée d’un réseau à mille entrées*»¹²². Il mondo di Gadda presenta dunque il soggetto che si costruisce all’interno di un sistema di sistemi, come un insieme di elementi legati da relazioni labili e instabili.

La realtà rimane un insieme aperto, inglobante un numero infinito di possibilità, «una maglia o rete a dimensioni infinite», dove ogni oggetto o persona appartenente alla realtà esterna è una «grama e imperfetta sostanza»¹²³. Per tal motivo l’autore afferma che «bisogna

¹¹⁶ Carta (2010), p. 41.

¹¹⁷ Ivi, p. 43.

¹¹⁸ Gadda (1991), p. 143.

¹¹⁹ Gadda (1967), p. 117.

¹²⁰ Ivi, p. 113.

¹²¹ Roscioni (1993), p. 43.

¹²² Barthes (1988), p. 31.

¹²³ Ivi. p. 126.

avere una realtà dentro di sé per costruire una realtà più grande e più fulgida»¹²⁴ e questo è l'unico modo per attestare un *io* all'interno di trame che non sono mai destinate a concludersi ma rimangono intessute in una *cognizione* non del tutto compiuta, nel plot di un giallo irrisolto, come la vita.

Marianna Scamardella
Università di Napoli Federico II
mariannascamardella96@gmail.com

¹²⁴ Ivi. p. 134.

Riferimenti bibliografici

Asor Rosa (2001)

Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001.

Baldi (2015)

Valentino Baldi, *Coesistenza, emozione e simmetria ne La cognizione del dolore in Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2015.

Barthes (1988)

Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

Bertone (1994)

Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

Bertone (1993)

Manuela Bertone, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E: Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Bertoni (2001)

Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

Calvino (1949)

Italo Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

Calvino (1952)

Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952.

Calvino (1973)

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Se una notte 'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Calvino (1980)

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980.

Calvino (1983)

Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

Calvino (1988)

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Torino, Einaudi, 1988.

Calvino (1993)

Italo Calvino, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1993.

Calvino (1995)

Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1995.

Carta (2010)

Elisabetta Carta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, ETS, Pisa, 2010.

Contini (1989)

Gianfranco Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.

Cortázar (1971)

Julio Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, Torino, Einaudi, 1971.

Gadda (1957)

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.

Gadda (1963)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1963.

Gadda (1967)

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965.

Gadda (1974)

Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Milano, Garzanti, 1974.

Gadda (1983)

Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Torino, Einaudi, 1983.

Gadda (1991)

Carlo Emilio Gadda, *Saggi favole giornale e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991.

Dombroski (2002)

Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Laing (1991)

Roland Laing, *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1991.

Lavagetto (2001)

Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Lucchini (1988)

Guido Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Ignacio (1975)

Matte Blanco Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1975.

Perec (1989)

Georges Perec, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Pirandello (1993)

Luigi Pirandello, *Racconti*, Milano, Mondadori, 1993.

Roscioni (1995)

Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.

Rousseau (1976)

Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni*, Garzanti, Milano, 1976.

Serra (1996)

Francesca Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Unamuno (1926)

Miguel de Unamuno, *Nebbia*, Milano, Rizzoli, 2008.

The present study investigates the multiple voices of the subject who speaks within the novels of Calvino and Gadda. The aim is to demonstrate how for both authors, the single individual is crossed by a set of indistinguishable personalities. Passing through Gadda's unfinished books to Calvino's lustful ones, a literary journey will be traced within the consciousness of the protagonists to elevate the self to a chorus of characters.

Parole chiave: *Calvino; Gadda; soggetto; coscienza; plurivoci*

RECENSIONI

GIUSEPPE MARRONE, Daniela De Liso, *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2023

Il poeta solo di Daniela De Liso è una viva testimonianza della lunga fedeltà dell'autrice all'opera di Cesare Pavese, ripercorsa nelle *Giustificazioni* (pp. 9-15) che aprono il volume, articolato in quattro capitoli che si propongono di attraversare cronologicamente l'intera produzione poetica pavesiana.

Se è vero che in vita la notorietà di Pavese fu legata innanzitutto alla narrativa, egli si sentì sempre soprattutto poeta, fin dalla prima giovinezza, come testimoniano i più di 250 componimenti ascrivibili alla fase giovanile, a lungo rimasti inediti sebbene numerati e ordinati dall'autore, al cui inquadramento critico è dedicato il primo capitolo del volume, testi già rivelatori di «una fucina di studi, di idee e materiali che spaziano nella tradizione classica e moderna italiana ed europea, attraversando Omero e Virgilio, Orazio e Catullo, Dante e Leopardi, Alfieri e Carducci, Gozzano e D'Annunzio, Shelley, il romanticismo tedesco» (p. 22).

All'esordio di *Lavorare stanca* è dedicato il ricco secondo capitolo. Pubblicata nella prima edizione comprendente 45 poesie – al netto delle esclusioni imposte dalla censura, tra cui la sofferta espunzione di *Il Dio caprone* – da Alberto Carocci nel 1936, quando Pavese è già confinato a Brancaleone, e accolta con sostanziale indifferenza dalla critica, la raccolta troverà la propria autentica dimensione nei 70 testi della seconda edizione einaudiana del 1943, «frutto definitivo della sua ricerca poetica» (p. 50), testimoniata peraltro dal passaggio da un ordinamento meramente cronologico dei testi nella prima all'articolazione in sezioni dell'edizione pubblicata da Einaudi.

Motivo centrale della «poesia-racconto» di *Lavorare stanca* il «raccontare in versi il *Bildungsroman* dello “scappato di casa”, categoria nella quale risultano inclusi uomini diversi, teleologicamente orientati a rimettere insieme i pezzi della propria *Weltanschauung*, ma non per questo mere declinazioni del personaggio

autobiografico» (p. 60); valore paradigmatico assume nella raccolta la poesia di apertura, *I mari del Sud*, al contempo punto di arrivo dell'esperienza pavesiana e di partenza per il lettore: vi si ritrovano rimandi a una costellazione che abbraccia Gozzano e Whitman come Melville, e temi cari all'autore sin dai testi giovanili, la contrapposizione tra città e campagna, tra Torino e le Langhe, la coscienza di un fallimento esistenziale preannunciato da una ricerca di adultità che avviene soltanto all'ombra del gigantesco cugino «vestito di bianco», in una posizione defilata, quindi, rispetto a chi già per sé ha scelto una via alternativa al radicamento nella terra degli *Antenati*, quella «fuga» esotica che per la famiglia si è subito configurata come una morte.

Al «piccolo canzoniere» composto tra il 27 ottobre e il 3 dicembre 1945 per Bianca Garufi, *La terra e la morte*, che sancisce dopo cinque anni il ritorno di Pavese alla poesia, è dedicato il terzo capitolo. Apparse per la prima volta su «Le Tre Venezie» di Barolini, pur con innegabili differenze rispetto ai testi di *Lavorare stanca*, nei 9 componimenti di *La terra e la morte* «la mitopoietica pavesiana resta pressoché intatta [...] e anche dal punto di vista ritmico è reiterata con convinzione la struttura anapestica di base», cosicché il canzoniere si configura di fatto come l'«evoluzione naturale delle immagini fondamentali, che giungono alla massima tensione poiematica» (pp. 140-141), definitesi in precedenza. La nuova donna-dea di Pavese «è vita che nasce dal mare» (p. 145) ma è anche donna-terra, «rossa come il sangue che infonde [...] nera, perché contiene in sé la morte» (p. 147).

L'ennesimo fallimento amoroso vissuto con Bianca Garufi preparerà Pavese per l'ultima stagione poetica, quella dei versi di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, alla cui analisi è riservato il quarto capitolo. 10 poesie composte tra l'11 marzo e l'11 aprile 1950 per l'ultimo amore: l'attrice americana Constance Dowling, non più aspirazione a una donna-compagna, ma improvviso ritorno di quel mito americano germogliato nell'adolescenza. Constance non è però solo mitica, in lei e in tutto il suo canzoniere alla dimensione mitica è infatti sempre intersecata una forte componente reale e

biografica; per questa ragione, nella prospettiva dell'abbandono, fallirà anche il tentativo di «almeno amarla come si ama un sogno, [...] di fronte alla disarmante umanità di lei» (p. 169). Sarà così che dalla donna che non può farsi compagna, e del cui doloroso distacco Pavese non può realmente autoconvincersi, dovrà giungere infine la morte, la discesa nel «gorgo» sulle note di quel *Last blues* che chiude idealmente un cerchio aperto circa vent'anni prima, nel 1931, con la poco nota *Il blues dei blues*, poesia «rifiutata, che, incredibilmente acquista senso solo con l'ultimo blues» (p. 180), quando per Pavese è ormai chiaro che l'«ultimo rimedio al male di vivere» (p. 182) consiste nel cedere alla tentazione del «vizio assurdo».

Giuseppe Marrone
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
giuseppe.marrone@uniroma1.it

TIZIANO OTTOBRINI, Michael Von Albrecht, *Sermones. Satire sul presente*, traduzione poetica ed introduzione a cura di Aldo Setaioli, Perugia, Graphe.it edizioni, 2023

Alter Venusinus, quin etiam ipsemet: impreziosito dalla traduzione italiana in endecasillabi di Aldo Setaioli, viene riproposto il testo latino delle dieci satire di Michael von Albrecht comparse per la prima volta, con traduzione tedesca a fronte, nell'edizione heidelbergense del 2021. Difficile dire se nel lettore, ammirato, prevalga lo *thaumaston* o l'*æmulatio* – per certo lo spirito ne sarà sornionamente sollecitato a contemplare con saggezza il presente, non senza un disincantato e però atrabiliare sorriso lucianesco.

Per intendere in tutta la sua policromia l'arcobaleno di tonalità tematiche compresenti nella presente silloge, vale introdursi bustrofedicamente alle pagine di questo lepido libello movendo dalla fine: l'*explicit* della decima satira consiste di un *postscriptum* che negli ultimi due versi (X, 129-130) confessa non senza accenti struggenti *VERGILIUS MONUIT, CICERO PRAECONIA FALSA/ FREGIT, SOCRATICI SAPIENTES VERA LOCUTI*. Virgilio, Cicerone e la filosofia greca sono assunti in forma di sineddoche a espressione dell'intera sapienza greca e latina quale guida di tutta una vita, cui gli *auctores* come corifei hanno dato e danno la traiettoria etica e il gusto estetico. Si tratta di un sigillo dal sapore epigrafico, anche nella scelta tipografica del carattere maiuscolo, che bene illustra lo spirito delle satire, vòlte a una critica smagata ma lancinante della società odierna insieme con il tratto paradigmatico offerto dai classici – *pars destruens* e *pars costruens* si completano.

Il tesoro della sapienza trādita dagli scrittori latini e greci costituisce un efficace antifarmaco contro i varî *idola tribus* che infestano i nostri giorni, perché nel sapere antico è già contenuto il futuro (cfr. IV, 6: «tempus iamiam coepisse futurum»), dove il

verso è sarcasticamente riferito alla vana scienza del futuro ventilata dalla moda vindobonense del momento da parte del Padre al cd. nuovo Tiresia).

L'escussione dei temi agitati oscilla amplissima, come pertiene a una *satura lanx*, tra lo spreco alimentare e l'inquinamento, tra la pandemia del Coronavirus («lues [...] quae nomine dicta Corona», latinamente) e l'emarginazione degli anziani, fino alla illuvione pubblicitaria tradizionale e anche telematica. La quotidianità entra così in contatto col sorriso di chi individua, sotto la fiera delle vanità e sotto il fluire liquido del presente, un robusto *ubi consistam* su cui edificare come casa sulla roccia la propria esistenza, cioè l'*exemplum* della tradizione classica – né sfuggirà che, a fronte di tanti modernismi fatui, come osservava Prezzolini il conservatore (nel senso di chi custodisce il patrimonio trasmesso, senza dissiparlo) è l'uomo non già del domani ma già del dopodomani.

Il latino è sapido e guizzante, mai paludato o supercilioso; ricche le ipotiposi, come quando vengono stigmatizzati quanti si impalcano a falsi sapienti, effigiati quali scimmie che imitassero l'uomo fumando tabacco e degustando caffè (I, 13-14: «[...] qui mos tironum. Ita simius halat / nicotianam imitans homines potatque cafaeum»); sarà appena il caso di cogliere per transenna l'occorrenza della scimmia – che negli scritti latini del prof. von Albrecht è un po' il cagnolino bianco del Canaletto – nonché i conî tipici del *lexicon recentis Latinitatis* come *cafaeum* e *nicotiana* (forma qui impiegata come sostantivo *metri caussa* mediante retroformazione dall'aggettivo *nicotianus*, -a, -um, in vece del sostantivo neutro *nicotinum* lemmatizzato dall'abate Egger). *Nugas pauxillas semel pro omnibus!*

Viene offerto al lettore un concerto caleidoscopico in cui memorie vive di Ovidio e Silio Italico, tra i tanti, concorrono con Greta Thunberg e Lao Zi, saldando presente e passato nel ravvedimento – fermo e però alieno da tinte catoniane – dalle mende dei nostri giorni, come la prescrizione (legge europea 1677/88, citata in II, 15 ss.) a che i cetrioli non abbiano una curvatura superiore a 10 mm. su una lunghezza di 10 cm. (caustica presa di posizione contro gli eccessi nomotetici che tutto vogliono controllare

attraverso il numero, donde venne la condanna anche al re Davide in II Sam 24, 2 per il peccato di superbia ingenerato nel censimento come strumento puramente umano di controllo nelle cose della storia).

Già altri aveva inteso *castig[are] ridendo mores*; qui si va oltre, perché le satire sul presente albrechtiane ottengono di sbalzare con contorni netti il genio dell'uomo moderno e la via con la quale redimersi dalle panie delle proprie debolezze, cioè con l'apertura a quell'antico che non tramonta, in quanto capace di cogliere la struttura dell'umano.

SEMPER APERTI è il motto dell'università di Heidelberg, ricordato in IV, 64: e tale è l'insegnamento prezioso che si guadagnerà da una lettura nietzschianamente inattuale come questa.

Tiziano F. Ottobrini
Università degli studi di Bergamo
tiziano.ottobrini@unibg.it

TIZIANO OTTOBRINI, **Sonia Francisetti Brolin**, *Studi classici a Torino nel Novecento. Filologia e letteratura greco-latina nell'ateneo torinese*,
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023

Come entrando in una Santa Croce dei filologi classici torinesi d'esercizio, la galleria degli spiriti magni che nel Novecento hanno illustrato l'ateneo subalpino trova nel presente volume una escussione storica capace di contemperare il tratto critico con il carattere evocativo. Non si tratta di una teoria oleografica di cammei epidittici o di medaglioni celebrativi, bensì di una rassegna vivida e puntuale del profilo sia scientifico sia biografico-umano (i due aspetti si compenetrano indissolubilmente, in un'unità feconda) delle figure più alte che a Torino hanno professato gli studî greci e latini nel corso del secolo appena declinato; insieme con una questione di metodo e di sensibilità culturale, a emergere sarà soprattutto il modo di guardare all'Antico e come l'Antico si inalvea nel presente sotto il rispetto culturale e della trasmissione del sapere.

Centrale risulta essere la posizione che la scuola torinese assume rispetto all'apertura o alla chiusura verso la filologia germanica, con tutto il suo bagaglio di competenze scientifiche e segnatamente con la *Weltanschauung* di cui si caricava; i decenni a cavaliere tra l'ultimo Ottocento e il primo Novecento, infatti, si segnalano in Italia per la scelta di allinearsi alle nuove linee di una filologia di timbro lachmanniano o, piuttosto, di reagire alle istanze di una scienza filologica sentita come restrittiva in favore di un approccio ai testi greci e latini maggiormente pervio alla valutazione estetica e all'apprezzamento della specificità del genio ivi sotteso.

Sotto questo rispetto la scuola torinese ha conosciuto con Tommaso Vallauri (*ante* 1897) una prima collocazione in difesa dello studio dei classici secondo la tradizione

umanistica, orientandosi verso la linea invalsa della scrittura in lingua latina e degli studî di eloquenza, piuttosto che al nuovo vento delle indagini stemmatiche. Se con l'insegnamento del Vallauri si assiste a una forma di postura refrattaria alla filologia germanica, già con Ettore Stampini (*ante* 1930) e con Luigi Valmaggi (*ante* 1925) si riscontra un progressivo dischiudersi alle nuove metodologie almeno per quanto attiene al latino; a questa permeabilità, infatti, non corrisponde una consimile disposizione nell'ambito degli studî di greco, ove Giuseppe Fraccaroli (*ante* 1918) si staglia come vessillifero di quella reazione antifilologica che cercava nelle pagine dei classici le vette dello spirito, i valori dell'arte e l'attitudine al creare, privilegiando ad esempio la via dell'intuizione in poesia rispetto al "calcolo dei sassolini" (con riferimento più sarcastico che ironico al computo sillabico nella pratica dell'analisi metrica dei testi poetici).

A prescindere dall'influenza esercitata da un certo nazionalismo antigermanico e al netto del contributo prolifico che Fraccaroli seppe apportare alla sua disciplina (maestro di allievi grandi come Ettore Romagnoli; autore di analisi fini sull'irrazionale nel mondo antico; anticipatore di molti aspetti dell'estetica crociana, *inter alia*), andrà però ravvisato che la scuola torinese avrà in Augusto Rostagni (*ante* 1961) il vero corifeo della propria svolta e di quello che andrà vieppiù profilandosi come l'archegete del proprio spirito. Col Rostagni interviene un superamento dell'invalso paradigma romantico-decadentista (*e.g.* nei volumi sull'*Ibis* di Orazio e su Giuliano l'Apostata), nell'intendimento di sortire una sintesi tra il sistema crociano – che condannava come sterile la filologia pura ridotta a filologismo, mera tecnica – e la lezione filologico-storica di De Sanctis, vocata qual era a cogliere la cifra del tempo nelle trame di ogni opera. Di qui veniva articolandosi uno sguardo rotondo e complesso sull'Antico (basti citare *Poeti alessandrini*, del 1916), capace di attingere ecletticamente a linfe anche eteroclitiche: la filologia si avvanza non già simile alla disciplina di studiosi impegnati a contare le gambe delle 'm' (così dirà il Rostagni medesimo, in polemica con Giorgio Pasquali), bensì come labaro di autori classici, non

già classicizzati, qualificandosi come scienza di documenti dialoganti con quella temperie culturale e civile di cui partecipano e che concorrono a nutrire.

Ingentes ramos avrebbe steso il Rostagni, maestro grande di non minori allievi, a partire da Michele Pellegrino (*ante* 1986) e Italo Lana (*ante* 2002): quegli segnalandosi per l'incremento portato agli studî di Letteratura cristiana antica, questi proseguendo e approfondendo lo studio dell'antichistica nell'inscindibile legame tra filologia e storia. D'ora in poi potranno essere individuati due filoni entro l'alveo della scuola torinese, rimontanti agli allievi di Pellegrino e Lana, cui sono dedicate le ulteriori pagine del volume, fino a confluire nell'ultimo capitolo dedicato alle più eminenti figure di latinisti torinesi in servizio presso la Facoltà di Magistero.

Da letture come queste si esce non solo doviziosamente informati su una parte importante della filologia classica di area italiana ma – quel che è più prezioso – si ricava un impulso vivace e vivificatore all'*æmulatio* di grandi maestri che, con diverse flessioni, seppero vedere nella scienza dei testi antichi uno strumento efficace per intendere il mondo nel fluire del tempo: la filologia degli autori latini e greci come stile di vita. Il che è, in fondo, l'obiettivo più alto.

Tiziano F. Ottobrini
Università degli studî di Bergamo
tiziano.ottobrini@unibg.it

TIZIANO OTTOBRINI, **Enrico Tatasciore**, *Pascoli latino e novecentesco*.
Pomponia Graecina e Thallusa dai classici a Sbarbaro, Bologna, Patron
Editore, 2023

«[...] e contentiamoci di affermare, una volta di più, che il Pascoli è non soltanto il più grande poeta *latino* che abbia oggi l'Italia (non sarebbe gran lode!); ma tra quanti l'Italia ne ha avuti dal Petrarca in qua, alcuni gli possono essere paragonati, preposti nessuno»: con questa euforia di parole Ermenegildo Pistelli annunciava su «Atene e Roma» nel 1904 (n. 66, col. 180) un nuovo carme latino del Pascoli; e da allora questo giudizio non ha potuto che confermarsi tra gli studiosi. Ecco allora che per i cultori del Pascoli latino la presente pubblicazione viene accolta con fervida attesa, per stagliarsi tra le altre offrendo spunti di riflessione non inferiori al piacere intellettuale della lettura.

Il primo, lungo capitolo (*Una discesa alle catacombe. Fonti, modelli, simboli di Pomponia Graecina*; pp. 19-199), riprendendo e ampliando un precedente saggio, si incarica di illustrare gli ascendenti dell'operetta pascoliana in oggetto (1909). Si tratta di un'analisi minuta ma mai leziosa, che sbalza a caratteri di fuoco tratti fondamentali dell'*atelier* del Poeta: rimarchevole sarà soprattutto l'indagine del rapporto che lega (ma anche distingue) il componimento del Nostro rispetto alla *Fabiola* di Nicholas Wiseman. In ripresa di intuizioni già contenute nella citata recensione di Pistelli al *Paedagogium* del Pascoli, la *Fabiola* dell'arcivescovo di Westminster costituisce un rilevante punto di riferimento per ricostruire la temperie culturale con cui venisse avvistata l'antichità classica nei suoi rapporti di incontro e ripulsa con la confessione cristiana. Non solo la *Fabiola* ma anche il notorio *Quo vadis* del Sienkiewicz provvede elementi di grande momento nel ripristinare l'orizzonte entro cui dovevano provenire al Pascoli stimoli incoercibili ed evocativi dalla ricerca archeologica nel contributo portato alla conoscenza del mondo catacombale in ordine al tempo delle persecuzioni

anticristiane: emerge soprattutto lo zelo con cui il Pascoli si documentava sulle più recenti scoperte archeologiche e come il *thesaurus* delle epigrafi appena rinvenute potesse costituire un ordito di idee e una trama di suggestioni per i suoi poemetti.

La sezione centrale dello studio (pp. [201]-240) percorre un versante fertilissimo dello scrivere pascoliano qual è l'eco della produzione romanzesca sulla sua poetica latina; sottilmente coglie l'A. che l'avventura della poesia latina nasce nel Nostro dalla storia de-idealizzata e dall'attenzione ai fatti e ai dati, sullo sfondo della cultura positivista. Intervengono modulazioni lievi e però, a uno sguardo acribico, perentorie, che muovono dalla domanda perché il Pascoli non abbia intinto il calamo nel genere del romanzo. Attraverso una disamina attenta vengono avvertiti i contatti dei *carmina* col romanzo manzoniano (*ex.gr.* nel motivo della folla o nella psicologia di Gertrude in sinossi con Pomponia), così come la filigrana flaubertiana sottesa a non poche pagine del Poeta (*ex. gr.* la rivolta dei mercenari a Cartagine in *Salammbô*, in tralice alla descrizione dello *Iugurtha*), perché molti degli archetipi culturali del Pascoli rimontano non all'orizzonte classico ma alla costellazione delle letterature europee, senza iati di sorta.

In questi termini il verismo pascoliano transiterà attraverso la prosa giacché la grammatica interiore, spirituale, è nel suo caso quella ritmata dal verso, con la cui melodia guarda e traga e trasfigura il presente con la delicatezza del mediatore dell'antico: con sensibilità acuta e discosta filtra come dall'*angulus* di un novello Orazio il proprio tempo, «trasferendo sé stesso nel mondo antico» (come scriveva preziosamente Manara Valgimigli, citato alla p. 208).

La terza e ultima parte del libro (pp. [241]-318) dà luce al singolare connubio che si instaura tra Camillo Sbarbaro e il Nostro; nel novembre 1951, infatti, il poeta ligure riceveva l'incarico da Carlo Emilio Gadda (che allora lavorava in RAI) di curare la versione italiana di tre tra i *Poemi cristiani* del Pascoli (*Pomponia Graecina* e *Thallusa* sarebbero stati effettivamente tradotti; del terzo non si ha traccia). Si tratta di traduzioni destinate a essere trasmesse radiofonicamente sul Terzo Programma una

prima volta il Giorno dei Morti del 1953, una seconda la sera di Natale dell'anno successivo e, infine, al mattino della vigilia di Natale del 1960. Su carta le pubblicò postume nel 1984 Vanni Scheiwiller, in un'edizione fuori commercio di 165 esemplari.

Le pagine del saggio sanno illustrare il lavoro agile con cui Sbarbaro riesce ariosamente a rendere l'intensità cromatica e materica dell'originale per un pubblico così diverso da quello dei destinatari originali; di particolare interesse si connoteranno le analisi degli *incipit* e degli *explicit*, laddove gli interventi di adattamento si fanno di necessità più marcati: qui emerge con trasparenza la conversione nell'espressionismo vociano di Sbarbaro della vena liquida e virgiliana del Pascoli come quando, nell'apertura di *Thallusa*, alla sintassi fluida di *effulgens* corrisponde la forza icastica e conclusiva del sostantivo *barbaglio* (peraltro già di ascendenza pascoliana)

Da un volume denso di emozioni e di atmosfere come il presente non sarà possibile trarre conclusioni, se non avvertire come il Pascoli abbia saputo esperire e interpretare nel senso più pieno le parole che, con eleganze latine, aveva un tempo vergato il suo antico maestro, il p. Giacoletti, impressionando non poco lo scrivente: «[...] totam / respirare animam latinitatis; / id nî sentiat, ipse mortuus jam est» (*In Caesarem Montaltium Latinae poësis scriptorem elegantissimum*, vv. 8-9).

Tiziano F. Ottobrini
Università degli studi di Bergamo
tiziano.ottobrini@unibg.it

ALESSANDRA TREVISAN, **Ilaria Crotti**, *Collezionare e collazionare. Italo
Calvino narratore e saggista*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021

Questa raccolta di saggi riunisce un lavoro pluriennale, articolato tra il 2006 e il 2019, incentrato sulla figura di un intellettuale plurimo e completo di cui, proprio in questo 2023, ricorre il centenario della nascita: Ilaria Crotti, docente ordinaria di letteratura italiana contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia, consegna alle stampe per le Edizioni Sinestesie (disponibile in open access sul sito della casa editrice) un itinerario in otto tappe alla scoperta dei "molteplici Calvino" non ancora o solo parzialmente indagati da parte della critica. Questa la materia di *Collezionare e collazionare. Italo Calvino narratore e saggista*, che ripercorre i tratti di una figura quasi palindromica per gli esiti e i rimandi che il suo *corpus* narrativo e saggistico sottende.

La parola-chiave per definire l'autore secondo la prospettiva della studiosa, ma anche il taglio d'indagine scelto via via per la scrittura critica proposta dalla stessa, può dirsi la "mediazione": da un lato essa permette di rilevare i moventi interpretativi e, dall'altro, di svilupparli tematicamente nei diversi saggi della raccolta monografica, i quali, in parte, guidano all'indietro verso altre esplorazioni dedicate, nel tempo, da Ilaria Crotti, a Goffredo Parise e a Giovanni Comisso – titolo emblematico *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise* (Marsilio 2005) – oppure nel titolo *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento* (Marsilio 2008). La "camera delle meraviglie" e il "mondo bibliofilo" di Calvino esistono, infatti, nella sua opera e sono determinati dall'atto del sondare, a seconda dei casi, la materia narrativa e saggistica a essi aderente, in una rifrazione critica che si manifesta come un congegnato approccio della studiosa al contenuto trattato.

Le definizioni a prestito, provenienti cioè da altri studi editi, a cura di saggisti di Italo Calvino attivi in diversi ambiti, militanti e non – tra cui si indicano quelli di Marco Belpoliti e di Mario Barenghi –, dialogano con nuove prospettive interpretative

di Crotti, su un piano che, di opera in opera, affronta «la forma, la lettura, lo spazio-tempo, la visività, il punto di vista, il paesaggio umano e naturale, il mito, la memoria e l'immaginazione» (pp. 7-8) mentre lei stessa cerca di farli circuitare in un paradigma di senso che possa ramificarsi ed estendersi.

Un volume che nasce seguendo un percorso quindicinale e si configura come un'opportunità dal felice esito, che trova il proprio fine nella fondazione di una sorta di "osservatorio Calvino" attraverso un "osservatorio Crotti", quindi, per traslazione, adottando in termini critici il *topos* letterario di *Palomar*. Un punto di osservazione, questo, che propone uno sguardo sulla "materia leggera" (mutuando da *Leggerezza* nelle *Lezioni americane*) di cui l'autore ligure si serve nei propri testi: quella che Ilaria Crotti prospetta è l'analisi di un "Calvino aeriforme", com'è anche il suo stare in bilico tra più generi – una delle cifre precipue –, rovesciando una certa idea di rarefazione dell'elemento aria, molto proprio per quest'autore, appunto, soprattutto nei saggi. La materia romanzesca e saggistica, nella raccolta, è infatti di continuo messa alla prova nella sua tenuta, secondo le linee che si andranno a definire, ripercorrere e restituire.

Il titolo singolare, meditato e coerente si concentra su due verbi all'infinito che richiamano da un lato la sistemazione ordinata (*Collezionare*) e, dall'altro, la filologia e il confronto, ossia l'individuazione di un criterio di scelta (*collazionare*) per approcciarsi ai testi: due "pratiche" che risuonano proprio su due aspetti del lavoro di Calvino secondo Crotti. I saggi del volume si muovono lungo due direzioni: la cronologia della scrittura degli stessi è intervallata da un campionario di definizioni teoriche che ben aderisce alla lista declinata nelle prime pagine, mentre gli articoli si riordinano anche per macro-temi. In questo modo il "laboratorio Calvino" del primo saggio *Come accedere al laboratorio Calvino. Note introduttive* (pp. 11-27) disegna una «mappa aperta [delle] apparizioni possibili» (pp. 11, 13); qui si tracciano le linee guida di Ilaria Crotti, la quale determina «l'enciclopedia, il museo, il dizionario [...] la combinatoria [...] immagini e reti tematiche [...] viaggio, collezionismo, oggettuale»

(pp. 15, 21, 22) come elencazioni della rotta critica da perseguire, verso un'inclusività e una pervasività scrittoria che può essere diversamente definita.

Dalle parti di Pin (pp. 29-37) propone una visione del primo romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1949) in cui la Resistenza è filtrata attraverso gli occhi del bambino Pin, tra un'infanzia mitica rafforzata da chiare ribattute a figure di quell'immaginario (tra cui Dioniso), e la presenza del tema del paesaggio vissuto e consegnato al lettore, che ritorna anche in *Immagini e forme del paesaggio ligure* (pp. 39-57). L'ambiente dei primi anni di vita di Calvino è letto, qui, in contrapposizione alla speculazione del secondo dopoguerra, in una Sanremo mutata. In questa sede non si può rinunciare a un confronto diretto con il padre agronomo, esplicitato nel testo di *La strada di San Giovanni* (racconto edito da Mondadori nel 1990). La studiosa si serve di saggi calviniani e testi meno conosciuti che restituiscono, fino agli anni Settanta, «una sorta di autoritratto intellettuale e temperamentale alla 'genovese'» (pp. 56-57) dell'autore, senza trascurare i predecessori illustri con cui il nostro dovette confrontarsi a proposito del tema – Sbarbaro, Boine e Montale, tra gli altri – per costruire la propria geografia dello spazio.

Il quarto saggio, *Il deserto attraversato: Calvino lettore di Dino Buzzati* (pp. 59-95), delinea la comparazione con il maestro e giornalista Buzzati, a lungo giornalista per il «Corriere della Sera». L'autore si misura con le direttrici della «fantasia e del fantastico» (p. 72) secondo le linee individuate da Crotti; tra Borges e Buzzati, si individua un raffronto del narratore – soprattutto quello degli anni Settanta – e saggista con due modelli imprescindibili per la sua formazione e con le forme – soprattutto il racconto breve – che i due hanno sperimentato per tutta la loro carriera.

Il successivo e quinto, *Il mito come paradigma interpretativo* (pp. 97-115), tratta del rapporto stretto con la narrazione mitica, appresa anche attraverso gli studi di un altro maestro, Cesare Pavese il quale, come è noto, aprì la strada a Calvino presso Einaudi. Secondo Ilaria Crotti il mito diventa «una sorta di autobiografia mitica [...] [che prefigura] vulcano e mercurio» (p. 120), si dimostra metaforico per l'esistenza ed

evidenzia l'essere ancora molteplice dell'autore, come si scoprirà nel saggio successivo. Calvino non solo incarna narrativamente le figure summenzionate ma le restituisce in larga misura nelle opere saggistiche degli anni Ottanta, da *Perché leggere i classici* (1981) alle *Lezioni americane* (1986): si veda, a tal proposito, *Rapidità*. A partire da ciò si procede verso la "paura del desiderio femminile" che si dipana, invece, nel sesto saggio: *Aracne e/o Atena: per una metaforica duale femminile* (pp. 117-139). La studiosa concentra nella dimensione mitica un ulteriore aspetto narrativo-biografico, tra l'amore per *Le metamorfosi* ovidiane e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), scavando dentro un tema inedito, non affrontato da altri studiosi in precedenza, che pare svilupparsi secondo una «commutazione contigua» (p. 124), definizione che aderisce con pertinenza alla modalità scrittoria del nostro.

Su tutt'altro piano si sviluppano i saggi *Il portacenere e la pattumiera: icone oggettuali del concavo nella narrativa novecentesca. Da Pirandello a Calvino* (pp. 141-187) e *Il piacere del disordine, la vaghezza dell'ordine* (pp. 189-207). Nel primo tra i due, si ha la correlazione tra elementi oggettuali della prosa di Pirandello, in particolare in *L'esclusa* (1901): il vuoto e il concavo diventano "manifestazione" delle rispettive prose, segnando le possibili parentele trasversali e comparatistiche tra autori diversi. Nel secondo e ultimo si riprende il saggio di Calvino *Dall'opaco*, del '71, e lo si inserisce in un discorso continuo, atto a «fronteggiare il caos del vago» (p. 192), termine articolato anche per lo stesso autore ma proprio della sua produzione, toccando di nuovo e sempre anche le *Lezioni americane*, tra «nomadismo (esistenziale e interpretativo) [...] l'opportunità di epifanizzarsi [...] [e] un movimento oscillatorio» (pp. 206, 207) che Calvino sperimenta sia come narratore sia come saggista.

Si può tentare di affermare che Ilaria Crotti conosca profondamente come gli esiti del Calvino saggista abbiano prevalso su quelli del narratore, o come i primi intridano direttamente i secondi e conferiscano alla dimensione scrittoria e alle pagine critiche una gravidanza rara, qualità che ha permesso a Calvino di distinguersi nel panorama internazionale. Ed è così che si concentrano i sistemi allineati e disallineati che lui

suggerisce di opera in opera, a creare mondi interni a mondi possibili, che la studiosa governa come una “demiurga critica”, sempre attenta agli strumenti del suo mestiere e a quelli dello scrittore.

Per ritornare ad un parametro enunciato quasi all’inizio di questo testo, si potrebbe dire che Ilaria Crotti fornisca alla *leggerezza* di Calvino una forma propria, la racchiuda per poi liberarla secondo prospettive di lettura lasciate da altri intentate e, perciò, emblematiche.

Alessandra Trevisan
Università Ca’ Foscari di Venezia
ale.trevisan@unive.it