

oblio

18|19

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno V, numero 18-19

Autunno 2015

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno V, n. 18-19 – Autunno 2015

sito web: www.progettoblio.com e-mail: info@progettoblio.com

ISSN: 2039-7917

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

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Gualberto ALVINO, Giovanna CALTAGIRONE, Simona COSTA, Bianca Maria DA RIF,
Anna DOLFI, Enrico ELLI, Lucio FELICI, Rosalba GALVAGNO, Margherita GANERI,
Lucio A. GIANNONE, Giovanni MAFFEI, Massimo ONOFRI, Marina PAINO, Giorgio
PATRIZI, Ugo PEROLINO, Elena PORCIANI, Vito SANTORO, Antonio SICHERA, Teresa
SPIGNOLI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Massimiliano TORTORA, Caterina
VERBARO, Marianna VILLA, Patrizia ZAMBON

VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)

Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

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



VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio V, 18-19

Gualberto ALVINO
Rossella ARMAIUOLI
Johnny L. BERTOLIO
Francesca BIANCO
Paolo CHERCHI
Alberto COMPARINI
Bianca Maria DA RIF
Francesca FAVARO
Osvaldo FRASARI
Elena GUERRIERI
Andrea MANZILLO
Manuele MARINONI
Daniela MARRO
Renato MARVASO
Maurizio MASI
Luca MENDRINO
Antonietta MOLINARO
Bruno NACCI
Judith OBERT
Ilaria ORRÙ

Irene PAGLIARA
Concetta Maria PAGLIUCA
Irene PALLADINI
Giuseppe PANELLA
Maria Teresa PANO
Daniele Maria PEGORARI
Ugo PEROLINO
Elena PORCIANI
Novella PRIMO
Roberto PUGGIONI
Valentina PULEO
Maria Chiara SASSANO
Antonio SICHERA
Riccardo SPAGNOLI
Dario STAZZONE
Gabriele TANDA
Dario TOMASELLO
Tiziano TORACCA
Katia TRIFIRÒ
Marianna VILLA

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Lucia CARIATI, Maria José DE LANCASTRE, Giovanni DI MALTA, Francesca FAVARO, Eleonora FOIS, Fabrizio MONDO, Marina PAINO, Giuseppe PANELLA, Antonio SICHERA, Monica VENTURINI

Indice

| | |
|--|-----|
| Editoriale | 2 |
| Saggi e rassegne | 5 |
| Recensioni | 121 |
| Indice completo dei Saggi e delle Recensioni | 234 |

EDITORIALE

Nella breve storia della nostra rivista, verrebbe da definire quella attuale una fase di assestamento. La verità è che ci dobbiamo rassegnare a una offerta più modesta. Il ridimensionamento non riguarda gli articoli, ma proprio le recensioni, la nostra specialità, la scelta di rendere un servizio e la relativa penalizzazione. Di recensioni, stavolta ne pubblichiamo in tutto quarantaquattro, che è sempre un bel numero, anche perché è assistito dalla qualità, ma non ha niente a che vedere con le pesche miracolose dei primi anni. Che le recensioni non le volesse scrivere più nessuno, è stato del resto il problema che «Oblio» è riuscito a porre all'ordine del giorno, più ritagliandosi uno spazio virtuale che assicurandosi un seguito consistente dentro la comunità degli studiosi della modernità letteraria. Adesso però, oltre a patire l'aria di sufficienza snobistica dei non recensori, che sono la maggioranza e immaginano di essere una *élite*, i collaboratori di «Oblio» debbono fare i conti con l'esclusione delle recensioni dal novero delle pubblicazioni scientifiche e con il cattivo esempio della programmatica rinuncia, in sede di valutazione della ricerca, alla lettura meditata e competente che della recensione costituisce il metodo. Ne ha appena proposto un'interpretazione esemplare Clelia Martignoni, affidandola alla commemorazione, tanto partecipe quanto asciutta e intelligente, apparsa in «Strumenti critici», a. XXX, n. 2, maggio-agosto 2015: *16 marzo 2014-16 marzo 2015. Per Cesare Segre.*

A proposito di cattivi esempi e a sostegno del puntuale controllo del territorio che sarebbe più utilmente e naturalmente assicurato da un libero esercizio della recensione, dissiperei subito l'equivoco di cui restiamo vittime quando, nella valutazione per così dire forzata della ricerca, accettiamo di distinguere con merceologica nettezza le ragioni burocratiche da quelle scientifiche e solleviamo le prime dalle responsabilità delle seconde. Se la distinzione fosse fondata (da una parte la spunta degli adempimenti richiesti e dall'altra la qualità del contributo fornito) e si potesse utilizzare di conseguenza, si sarebbe potuto evitare di mettere in piedi organizzazioni complesse e costose per constatare semplicemente che una significativa minoranza dei docenti universitari era da anni scientificamente inoperosa. E meno male che è andata così. La pretesa di pervenire a una misurazione minuta e precisa dei meriti individuali degli studiosi attraverso l'estrapolazione di indicatori estrinseci, non appena i suoi risultassi trovassero una piena applicazione, produrrebbe disastri, con l'esenzione da ogni lettura meditata e competente e la riduzione ai minimi termini di ogni discussione nel merito. Il bisticcio non è nuovo, ma continuano a sembrarmi inauditi i meriti che hanno il merito ulteriore di non dover essere discussi e la singolarità della loro difesa in nome dell'integralismo valutativo.

Non discuto neppure che, quando la valutazione si presenta con il volto umano della *peer review*, una lettura non cessa di essere meditata e competente per il fatto di utilizzare informazioni sull'autore, sulla collana o sulla rivista che ospitano il suo contributo e sul numero di pagine in cui esso si sviluppa, nonché sullo stato della ricerca nel medesimo ambito. L'importante è che non venga mortificata la recensione cui deve corrispondere ogni valutazione e che alla validità dei contributi esaminati sia data l'ultima parola. Senonché la priorità, che non sta scritta da nessuna parte, ma deriverebbe dai limiti di un'attenzione appunto occasionale e forzata anche se non la determinassero tempi e convenienza, rimane quella economica, della riduzione dei costi della lettura e anche dell'aggiramento dell'ostacolo (tutto, pur di non leggere), e richiama per associazione o forse davvero sollecita sia le imboscate favorite dall'anonimato, che le scorciatoie preferite dai cottimisti, gli uni e gli altri propensi a promuovere senza tante storie i sottili distinguo e le riserve dei loro referti a impedimenti dirimenti e a incolonnarli arbitrariamente come addendi omogenei in una quantificazione che dimentica donde venga e si traduce in un verdetto immediatamente esecutivo. Le recensioni servono a farsi dei nemici (il contrario non è di questo mondo) e, se bocciano o promuovono qualcuno, hanno il buon gusto di non essere al tempo stesso giudici e boia. Dopo un simile incoraggiamento, i recensori mi perdoneranno se estendo alle recensioni, cioè alle loro letture meditate e competenti e ai verdetti di cui sopra, quanto scrivevo nel precedente

Editoriale, con uno scandalo sopito già al momento di licenziarlo. Il «lettore nuovo» al quale si rivolge Pasolini, introducendo l'antologia delle sue *Poesie* (Milano, Garzanti, 1970), non è un alieno, non più di quanto almeno i sottoproletari siano i suoi interlocutori reali, ma è il lettore di sempre, al quale lui finge di concedere condizioni meno onerose e che invece vede solo scoperte le proprie negligenze e legittimata la loro pertinenza nella comunicazione letteraria. Rispetto a quella che Pasolini ha stanato nei lettori di poesia, non è sostanzialmente diversa, fisiologica allo stesso modo e non giustificata di più dalla inamabilità istituzionale dei suoi oggetti, la pigrizia cui indulge, da professionista o da dilettante, il lettore di opere saggistiche, e in particolare di studi letterari, e che deve essere compatita in tutti, tranne che in se stessi, e contemplata tra i fattori degni di considerazione per comprendere il lavoro dei critici e prima per farlo consapevolmente. Non è necessario arrendersi alla pigrizia, per tenerne conto quanto delle altre reazioni verosimili alla lettura che non coincidono con il proprio punto di vista, ma consentono di arricchirlo e lo rendono più equilibrato, imponendogli o solo ricordandogli l'esistenza e la funzione della messa a fuoco variabile (la forma o il contenuto, la realtà o la convenzione, il primo piano o lo sfondo), palesemente sperimentata e più pacificamente ammessa se si tratta della finzione di un romanzo o di un film. Va da sé che alla musa della pigrizia è lecito indirizzare l'equivalente di un'invocazione, non sacrificare i propri talenti.

I critici rispondono pubblicamente delle loro letture attraverso ciò che scrivono. Anche essi scrivono come leggono, persino quando fanno il verso a chi ha scritto prima di loro e si rendono ridicoli perché si fermano agli aspetti esteriori e mostrano di non aver letto bene, non perché non siano originali. Che è un modo per confermare il noto aforisma di Lichtenberg, secondo il quale il libro è come uno specchio. Si può almeno sospettare che l'enfaticizzazione gesticolatoria di virgolettati capricciosi, corsivi arbitrari, punti esclamativi e puntini di sospensione, con la sua opzione allusiva (che trasforma i nomi comuni in nomi propri e sfoggia una confidenza imbarazzante), rispecchi una lettura proporzionalmente prudente e finisca per assomigliare senza volerlo a una comunicazione furbesca, visto che nessuno è disposto a concederle la sanatoria della cooperazione incondizionata riservata alla finzione letteraria. A maggior ragione, meritano il plauso e la gratitudine di tutti i collaboratori di «Oblio», che resistono con successo a questa tentazione, come risulta dai loro contributi e torno a chiedere agli irriducibili.

Da istigatore alla recensione, ho letto volentieri il lungo articolo, se non una recensione, una presentazione al lettore italiano, in cui Roberto Saviano celebrava a modo suo («in quel mondo esatto che parla inglese e che, anche in letteratura, ha come cardine il positivismo protestante», «le parole di Telese cristallizzano la direzione», «libri spesso mai neppure pronunciati quando si discute di letteratura italiana eppure ne sono l'aria migliore degli ultimi decenni», «silenziosamente accusati») l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura alla scrittrice bielorusa Svetlana Aleksievich, esprimendo la soddisfazione e il sollievo di chi evidentemente non vedeva l'ora di proclamare: «C'è un giudice a Stoccolma».

Avendo l'onestà di ammettere «sono di parte» (che è l'ultima delle molte cose che fanno onore a uno scrittore così civilmente impegnato e apprezzato in tutto il mondo), Saviano coglie l'occasione del massimo riconoscimento a una scrittrice di «narrativa non fiction», per contrastare «il canone classico» e l'idea secondo la quale «la letteratura [...] o è fiction, altrimenti non è» e difendere la «narrativa che racconta la realtà» e «lavora su una verità documentabile ma la affronta con la libertà della poesia», arrivando come la Aleksievich a «scegliere un metodo, che con il suo stile letterario ha minacciato il potere» e ha offerto al lettore ciò che gli interessa, «un'altra verità: raccogliere fatti e filtrarli attraverso la riflessione letteraria, la riflessione umana, la cura delle parole». Svetlana Aleksievich «Ha raccontato quello che non era visibile ma c'era: le sue sensazioni, i suoi stimoli e le sue congetture anche in mancanza di prove certe», pur di «ricomporre il mosaico e parlare a chi quella notizia non la leggerebbe mai».

Non sarei poi così sicuro che in un punto qualsiasi del ragionamento di Saviano si possa affermare: «E qui entra in campo la letteratura». Non perché la letteratura non c'entri, ma perché il premio Nobel conferma che da molto tempo i lettori prestano anche alla «grande scrittura

documentaristica» i soccorsi della comprensione letteraria e che Saviano non deve sforzarsi per dimostrare che anche lui sta dentro la letteratura, così come «stamo tutti ne la storia», secondo il Pascarella della *Scoperta de l'America*, e, per il Monsieur Jourdain di Molière, «Il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien». Più che della familiarità con la letteratura, mi preoccuperei delle condizioni d'ammissione, che, per un pregiudizio condiviso da molti, tra i quali il sottoscritto, se la *fiction* e l'intrattenimento non vengono pagate in contanti dagli scrittori, passano al sequestro e in *fiction* e intrattenimento convertono qualsiasi cosa, rifiutandosi altrimenti di corrispondere il meritato successo. La preoccupazione è talmente vecchia che la demonizzazione del successo ha fatto in tempo a diventare un classico.

Del resto, sulla scorta di Tom Wolfe, Saviano individua lucidamente l'ambito di competenza della narrativa non finzionale a lui cara e ormai popolarissima: «non basta riportare le parole dei tuoi protagonisti (veri, non di invenzione), ma bisogna costruire il contesto in cui agiscono e parlano». Sia pure con un *animus* diverso, *Il contesto* di Sciascia, uno degli anticorpi che la nostra cultura ha sviluppato in un momento assai difficile, ha ricondotto sotto questa insegna proprio la denuncia di uno scollamento tra l'opinione pubblica e il potere patito come un insulto all'intelligenza oltre che alla morale, mentre provava a forzare lo sbarramento ideologico di quegli anni contro il genere romanzo. Già allora però il contesto sul quale si richiamava l'attenzione, e che rischiava di confondersi con i retroscena evocati da un complottismo salottiero e eversivo, coincideva comunque con l'alone letterario proiettato intorno a sé dalle narrazioni di storie vere e immaginarie. Le storie vere che racconta lo stesso Saviano guardano al contesto con intenzioni altrettanto commendevoli, ma, volenti o nolenti, riferendosi a una realtà già ampiamente compromessa con il romanzesco, beneficiano più immediatamente di quell'alone, da sempre concesso ai lettori come un complemento necessario e inutilizzabile insieme, finché lo scrittore, un suo emulo o un artista diverso, non ne realizzi le potenzialità inesprese nel *sequel*, nel *prequel* o nella serie televisiva che lottizzano tutto l'edificabile. Il prima e il dopo non sono né veri né falsi. È il regime condominiale cui essi debbono sottostare, con i lettori e con i personaggi, che dovrebbe indurci a dubitare, ciascuno per la sua parte.

Leggenda vuole che un rinomato maestro, ammesso quando era studente nella più prestigiosa scuola universitaria del Paese, interpellato sull'opportunità di raggiungerlo da un più giovane conterraneo, che era rimasto in provincia e era destinato a sua volta a diventare un'autorità nel suo campo, gli desse una delle sue risposte proverbialmente taglienti: venisse pure tranquillamente, perché i fessi non mancavano neanche lì. Posso testimoniare che l'aneddoto ha avuto ai suoi tempi una discreta fortuna accademica. Su una banalità difficilmente contestabile, si appoggiava la franca esibizione di disprezzo e arroganza che lusingava il sentire dei vecchi e le insofferenze dei giovani. È analogamente lo stupore, nel *Witz* che esemplificano le constatazioni veritiere di Monsieur Jourdain e del popolano di Pascarella, a liberare e a smascherare l'ingiustificato compiacimento per una constatazione banale. Sempre l'enfasi che hanno in comune mi induce a sospettare che, a tenerli insieme, dietro gli oggetti di questo discorso (la campagna per la valutazione della ricerca scientifica, la legittima rivendicazione di Saviano e persino l'amore dei critici per le allusioni), si nasconda una autolesionistica sopravvalutazione dei propri obiettivi, cioè le virgolette d'ordinanza.

.

SAGGI E RASSEGNE

Lucia Cariati

«La vita ai limiti della non vita»:
una lettura dell'*Airone* di Giorgio Bassani

Lo scopo del presente saggio è di evidenziare come *L'airone*, ultimo romanzo di Giorgio Bassani, attraverso la predominanza tematica della corporalità ed una serie di scelte narratologiche innovative rispetto alla sua produzione precedente, rappresenti l'esito di una riflessione problematica sulla storia e sulle vite nell'immediato dopoguerra. Ripercorrendo le modalità del tutto peculiari con cui i corpi dei personaggi, in particolare del protagonista, si impongono come centro tematico del romanzo e indagando lo specifico darsi del cronotopo, si legge la vicenda conclusiva del *Romanzo di Ferrara* alla luce di una dimensione biopolitica posta in essere dalla realtà dei regimi novecenteschi.

All'interno di quello che Paolo Vanelli ricorda essere stato definito «l'unica vera opera-mondo del nostro secondo Novecento», ovvero il *Romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani,¹ il romanzo *L'airone*, ultima tappa di un affidamento letterario in forma di romanzo, assume connotati espressivi e tematici fortemente peculiari. Peculiarità che deve essere letta alla luce di «una semiosi del macrotesto»² quanto mai necessaria in un'opera come il *Romanzo di Ferrara*. Infatti la diversità dell'*Airone* «si riverbera su tutto l'organismo narrativo del *Romanzo di Ferrara*, perché è determinata dalla logica che sottende l'intero macrotesto, dalla dialettica del superamento, che esige questa diversità affinché il processo romanzesco possa compiersi fino in fondo, esaudire la propria intenzionalità poetica, esaurire il proprio potenziale di significazione».³

Aperto dalla vicenda di un'umile donna di provincia, Lida Mantovani, il *Romanzo di Ferrara* termina con una ripresa serrata sulla figura di un proprietario terriero, Edgardo Limentani, ultimo e, vedremo, terminale protagonista del quinto libro di un ciclo che, quasi a ricalcare l'intenzionalità originaria dell'irrealizzato progetto verghiano,⁴

¹ P. Vanelli, *Il romanzo personale di Giorgio Bassani* in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012. L'autore del saggio, riferendosi all'introduzione di Alberto Bertoni all'opera di Raffaele Crovi, ricorda che in questa sede il *Romanzo di Ferrara* è stato riletto come unica opera-mondo della letteratura italiana contemporanea alla luce della sua «incisività tematica, storica e ambientale» il quale realizzerebbe, secondo questa prospettiva, la rappresentazione compiuta (quindi socialmente differenziata oltre che privata) di un preciso momento storico (p.73).

² A. Perli, «Fuori del tempo»: *L'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, p. 194.

³ Ivi, p. 208.

⁴ A proposito dei modelli letterari che sottostanno alla produzione di Giorgio Bassani, si confronti quanto lo stesso autore afferma: «Come scrittore, ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce dei *Dubliners*) e Thomas Mann, derivano direttamente dal secolo scorso. Per ciò che mi riguarda, non ho ambizioni letterarie di tipo balzachiano. Non mi importa niente di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e soprattutto di *The scarlet Letter* di Hawthorne» (*Di là dal cuore, In*

intende mettere in scena, nei vari contesti sociali, un assunto storico-esistenziale. Non si rappresenta più, cioè, lo scacco cui destina l'ambizione del riscatto sociale - tensione che, in Verga, fa appartenere il mito vagheggiato «sempre e solo al passato, come finzione della memoria» -⁵ bensì l'esitare dell'ineludibile caducità delle vite. Il tessuto letterario si incarica di tradurre, nell'indissolubilità dei poli dialettici vita-morte, di volta in volta diversamente semantizzati, una condizione per Bassani insieme ontologica e poetica (il confronto con la peribilità delle vite e delle storie) ponendo, così, nel corso del *Romanzo di Ferrara*, le necessarie premesse ad una laica *meditatio mortis*.⁶

Con *L'airone*, giunge a conclusione un percorso che è ad un tempo narrativo e conoscitivo: quello sguardo-parola capace di conferire senso all'accadere sembra si sia irrimediabilmente «perduto nel mondo dell'oggettività», per usare le parole che l'autore riferiva a se stesso a proposito dell'occasione ispiratrice dell'idea del romanzo.⁷ La tecnica a cui Bassani ricorre per tradurre lo stato di dispersione soggettiva sembrerebbe vicina alla registrazione narrativa tipica del *nouveau roman*, come da più parti sottolineato, sebbene lo stesso autore si sia curato di precisare che la sua scelta fosse da interpretare non in termini di un'adesione ad una precisa poetica, bensì nel senso di un'opzione strumentale: funzionale cioè alla resa di un personaggio, di una condizione umana.⁸ Infatti, tutto nel personaggio allude ad una sfinite meccanicità esistenziale e, come ricorda Perli,

Edgaro entra in contatto con le persone e gli oggetti in modo meccanico, da automa, senza reale consapevolezza né volontà, in lui la coscienza e la mente (lo *spirito*, appunto) si manifestano esclusivamente nell'atto di *guardare* (solo in quel caso egli appare non più come un oggetto ma come un soggetto del vivere), cosicché il verbo e l'atto, *guardare*, compaiono sempre nei punti chiave della diegesi.⁹

Il romanzo prende avvio dalla prospettiva ristretta della camera di Edgaro, più precisamente dal suo tentativo di ridestarsi al mondo a partire da quella che appare

Risposta (I), in G. Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p.1173). In merito al particolare rapporto dello scrittore ferrarese con Giovanni Verga, si consideri, inoltre, quanto dietro alla valorizzazione di un romanzo quale il *Gattopardo* di Lampedusa egli ritrovasse la stessa carica critica oltre che poetica: «Si tenga presente che Verga, scrittore, nasce nel momento di crisi dell'Italia risorgimentale. Verga provocò dunque una frattura, si oppose; e di questa frattura, di questa opposizione, è stato il tragico e alto poeta che è. Nel momento di crisi del secondo Risorgimento italiano, la Resistenza, Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale». (G. Bassani, *In Risposta (II)*, in *Op. cit.*, p. 1208). Di Verga Bassani parlerà anche nelle lettere dal carcere, poi confluite nella raccolta saggistica *Di là dal cuore*, riconoscendo il valore dello scrittore che, attraverso i suoi personaggi, ha costituito il «patrimonio mitico degli italiani» (G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Op. cit.*, p. 1036).

⁵ Cfr. V. Masiello, *I Malavoglia e la letteratura europea della rivoluzione industriale*, in *I Miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Liguori, Napoli 1984, p. 121.

⁶ Così viene interpretato il romanzo da parte di Filippo Secchieri in un suo contributo in occasione dei dieci anni dalla scomparsa di Giorgio Bassani: F. Secchieri, *La meditatio mortis nella scrittura di Bassani*, in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012.

⁷ Cfr. *Perché ho scritto l'Airone*, «La fiera letteraria», 14 novembre 1968.

⁸ Bassani confermerà a Cancogni d'essersi servito della tecnica dell'*école du regard* «per mostrare come sia una letteratura da moribondi. Perché lo sguardo che si posa indifferente sulle cose è lo sguardo di uno che è in punto di morte, di un escluso. Solo un escluso, uno che non è più dentro la vita, può essere preoccupato solo di guardare, descrivere, misurare ... come avviene nei romanzi, chiamiamoli così, di Butor e Robbe-Grillet e altri. Di ciò che per loro è una poetica ho fatto un personaggio: Edgaro Limentani. Un oggetto in un mondo di oggetti. Uno che ha la morte addosso». Ivi.

⁹ A. Perli, «Fuori del tempo»: *l'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in *Op. cit.*, p. 207.

essere una contingenza esistenziale prima ancora che fisiologica: il sonno. Ridestarsi è per lui un'impresa faticosa, quasi insana e innaturale, al pari di un moto antiperistaltico che, ad ogni alternativa in direzione contraria, lo calamita riconnettendolo nella zona prossima alla gravità statica di una fase terminale (il sonno, paragonato ad *un pozzo senza fondo*, così come le altre descrizioni fisiologiche del personaggio sembrerebbero voler rimarcare).

Vi si narra l'arco di una sola giornata: l'ultima della vita di Edgardo Limentani, il quale, dopo una gita fuori porta nel tentativo di concludere una battuta di caccia, deciderà di togliersi la vita. Tutte le azioni compiute, gli incontri avvenuti nell'arco di quelle ventiquattrore, altro non sono se non ultime apparizioni umane non più generative di aperture di senso, nella misura in cui Edgardo ha già deciso di cristallizzare quello della propria esistenza nel gesto estremo del darsi la morte, scorgendovi dietro l'unica possibile via alla perfezione, la stessa rappresentata dall'airone impagliato esposto in una vetrina di Codigoro.

Dopo quella del pozzo, è l'immagine della sveglia a campeggiare nella prima scena-calvario di Limentani:

Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sporse il braccio destro in direzione del comodino. La piccola sveglia da viaggio che Nives, sua moglie, gli aveva regalato tre anni fa a Basilea in occasione del suo quarantaduesimo compleanno, continuava, nel buio, a emettere a brevi intervalli il suo suono acuto e insistente, anche se discreto. Bisognava farla tacere.¹⁰

Oggetto tecnologico direttamente riconducibile alla sfera del tempo performativo contemporaneo - rispetto alla cui traiettoria il protagonista è sempre più marginale - ha un illustre antecedente nell'orologio che ha presieduto molti degli immaginari narrativi più classici, non ultimo quello del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Nel romanzo sterniano l'orologio inquadra l'inizio della vita, quella vita grottescamente rinviata dal protagonista che tenta continuamente di procrastinare il momento della propria venuta al mondo, anche attraverso la paradossale dilatazione narrativa che, di fatto, costituisce il romanzo stesso; la poderosa materia narrata, così, finisce col coincidere, da un punto di vista cronologico, con una sola giornata. La giornata del protagonista dell'*Airone* ne sarebbe, come dimostrato anche da questa corrispondenza, un drammatico capovolgimento.¹¹

Un esempio fra tutti, più vicino rispetto al *Tristram Shandy*, che presenta altre possibili assonanze con il romanzo di Bassani, è *La metamorfosi* di Franz Kafka, sebbene *L'airone* sia lontano dal suo connotato più propriamente metafisico. Illustre precedente letterario di un risveglio, quello di Gregor Samsa, il quale prende in quel momento e progressivamente coscienza di una trasformazione, fisica e simbolica. La presa di coscienza della trasformazione in atto, il passaggio dall'identità umana a quella di insetto, avviene attraverso una percezione sempre più straniata della propria rinata

¹⁰ G. Bassani, *L'airone* in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 703.

¹¹ Victor Sklovskij sottolineava come «il libro, all'inizio, sembra cominciare su un tono autobiografico, ma subito si volge a descrivere un parto, e l'eroe non riesce mai a venire al mondo, sempre messo da parte dal materiale che viene introdotto nel libro. Il libro si trasforma nella descrizione di una sola giornata [...]». (V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 209).

fisicità. Anche la dissociazione di Gregor rispetto alla realtà quotidiana è un processo che avviene a partire dalla registrazione del tempo oggettivo, quello della reificazione della vita cui è destinato, quasi per antonomasia, l'impiegato. Non è forse casuale che il momento del risveglio costituisca l'avvio narrativo anche nell'*Airone*, a ben vedere, similmente romanzo di una metamorfosi, di un passaggio a diversa condizione.¹²

Nell'opera di Bassani il tempo meccanico è agente sovvertitore della possibilità che qualcosa gli si preservi, ovvero a tal punto pone in scacco l'uomo, da impedirgli di riappropriarsi di una qualsiasi fissità o grado di importanza rispetto agli stessi momenti di vita. Infatti, è degradata persino la valenza simbolica dell'oggetto che lo rappresenta: l'orologio.

Il dono di un orologio al varco dell'età adulta, come Carlo Levi ricordava in un romanzo omonimo anch'esso ambientato nell'immediato dopoguerra,¹³ rappresentava un rito di passaggio. Anche l'adulto Edgardo riceve in dono una sveglia, dalla moglie Nives per i suoi quarant'anni, oltre che un orologio di marca prestigiosa, «il Vacheron-Constantin da polso», ma questi assolvono la funzione di doni occasionali, *souvenirs* appunto. A connotare le sveglie-orologi, così come altri oggetti di cui pullula il romanzo, interviene l'uso lessicalmente insistito dei marchionimi che, con i toponimi, i tecnicismi ed i forestierismi, costituiscono i fenomeni più rilevanti della lingua dell'*Airone*: «artefatto tensivo» che registra il tutto in un vortice che vede contrapporsi «esattezza definitoria» e «rovello psicologico»¹⁴ senza soluzione di continuità, in una dialettica che riflette lo sfinimento e l'impossibilità alla pienezza. La possibilità di leggere il tempo, e conseguentemente la storia, attraverso gerarchie di senso è sempre più impedita, nell'atrofia delle storie soggettive e collettive del dopoguerra di cui è diretto esito lo stesso dialogismo sdoppiato dell'io narrante.

La vicenda di questo «alien to life»¹⁵ scopre che la coscienza, intesa come volontà soggettiva capace di potenza trasformativa sulla realtà, è surclassata dal tempo oggettivo, dal suo fluire senza ragione e direzione. Il senso è, così, irrimediabilmente sottratto alla possibilità di costruzione, alla mercé del dato. Inoltre la ripresa, quasi in tempo reale, di ogni singola azione di Edgardo evidenzia quelli che Dolfi definisce «tempi intrecciati dell'*Airone*» ovvero «tempo del personaggio/autore e tempo del lettore, che paiono coincidere»,¹⁶ rappresentando l'eliminazione del diaframma spaziale e temporale (garanzia di separatezza tra soggetto e oggetto) che lo stesso autore dichiara di aver voluto realizzare.¹⁷ Il gesto narrativo scopre l'estrema prossimità all'oggetto dello sguardo narrante e, come nella spazializzazione realizzata dall'*école du regard*, non ritrova un disegno di senso.

E accade in questo romanzo, ultimo per Bassani prima del ritorno alla poesia, che a

¹² F. Kafka, *La metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

¹³ C. Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1989.

¹⁴ Cfr. E. Testa, «Dire tutto». *Lessico e sintassi dell'Airone* in A. Perli (a cura di), *Op. cit.* Secondo l'autore del saggio, il romanzo si impianta, inoltre, su «una fondamentale mobilità discorsiva, su una sintassi non univoca che (al pari, come abbiamo visto, del suo vocabolario) presenta una dimensione duplice: doppia velocità, ora lenta e dilatata, ora scorciata e rapidissima, e doppio sistema di forze, ora di lucida analiticità ora di resa dell'affanno patemico», p. 182.

¹⁵ Douglas Radcliff-Umstead, *The exile into eternity. A study of the narrative writings of Giorgio Bassani*, London, Associated University Press, 1984, p. 136 et infra.

¹⁶ A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 168.

¹⁷ Ivi, p. 175.

vincere, ad imporsi sia quel tempo spazializzato precedentemente ricacciato e fuggito a favore del tempo della vita che tutto conserva e nulla disperde (generando memoria attraverso la possibile ricostruzione del senso). Acquista terreno il dubbio che anche la coscienza sia, infine, trascicabile nello spazio del divenire dall'immanenza di un corpo che non riconosce la gerarchia dello spirito (categoria da intendersi in senso crociano)¹⁸ e della coscienza in quanto non ravvisa più alcun disegno razionale del reale. La riflessione da parte dell'io narrante, così come quella del protagonista, si distende, infatti, in registrazioni empiriche e contingenti, di volta in volta stimolate da segnalazioni di tempi biologici.

Per quanto concerne la dimensione più strettamente topologica del testo, lo scenario della diegesi è costituito da un'alternanza di spazi (aperti e chiusi, luminosi e bui) descritti con una precisione tassonomica che ne avvalorava la funzione pur sempre imprigionante. Sebbene non sia possibile definire a priori un'astratta valenza del dentro e del fuori poiché, come Bachelard ha dimostrato, «esistono giochi di valore che fanno passare in secondo piano tutto ciò che attiene a semplici determinazioni spaziali»,¹⁹ sarebbe possibile rilevare una predominanza di significati dietro l'immaginario dei luoghi abitati o attraversati dal protagonista. Frequenti sono le scene che ritraggono Edgardo nell'atto del passaggio dal dentro al fuori e viceversa. I luoghi che delimitano lo spazio chiuso sono la camera da letto, il portone del palazzo di famiglia o, nel corso del suo viaggio, la cabina telefonica, la stessa automobile, la baracca di Gavino (immersa nell'oscurità e nell'immobilità), la botte da caccia e, nuovamente nella scena finale, la casa e la camera da letto. Spesso questi luoghi si sovrappongono in un gioco di rimandi macrotestuali, così, per esempio, nel terzo capitolo «il pozzo, tradotto nell'immagine equipollente della cantina sotterranea, si fa sempre di più vicino alla camera mortuaria (analoga a quella delle antiche necropoli), di cui troviamo traccia non solo nell'ultima poesia bassaniana, ma anche nei precedenti romanzi». ²⁰ Questa topografia ristretta, più che richiamarsi all'archetipo della «casa-capanna», ci sembra ricalcare, per certa misura, quello del «guscio» con la sua valenza simbolica anfibia e, in un dato senso, trasformativa. Edgardo, come già proposto, si trova a vivere nel corso del romanzo una metamorfosi, sebbene nell'accezione di una trasformazione che lo vede progressivamente aderire ad un'idea di «vita ai limiti della non vita». ²¹ Il passaggio inesausto dal dentro al fuori vi alluderebbe, infatti «l'essere che esce dal suo guscio ci suggerisce le *reveries* dell'essere misto», in particolare «dell'esser metà morto metà vivo». ²²

Nell'Introduzione all'edizione del 1978 per Arnoldo Mondadori, Marilyn Schneider afferma che l'*Airone* «culmina in una conversione, una genuina e totale trasfigurazione interiore». Questa - unica forma possibile di conversione nell'epoca contemporanea -

¹⁸ Ivi, p. 168.

¹⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 251.

²⁰ A. Dolfi, *Op. cit.* p. 116.

²¹ A proposito, si legga quanto lo stesso Bassani, in una lettera del 1975 ad Anna Dolfi, ebbe a scrivere relativamente all'oggetto delle sue narrazioni oltre che alle condizioni in cui lo scrittore contemporaneo si trovava ad operare, caratterizzato dalla «massificazione che è la vita ... la vita ai limiti della non vita, della morte, dell'ombra/luce ai limiti dell'ombra, vita che non è vita o è quasi vita» (in A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 179).

²² G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 133.

coinciderebbe con un percorso spirituale *a contrario*, «dato dalla sua certezza che la componente esclusivamente fisica dell'esistenza conferisca all'essere umano un potere divino su se stesso». ²³ Sembra questa l'ultima frontiera destinataria di un agire capace di sortire un senso residuo di autodeterminazione nel protagonista: stretto nella componente fisica dell'esistenza, Edgardo si determinerà al suicidio liberatorio, sfuggendo all'abulia fagocitante.

La narrazione della storia del protagonista è introdotta, così come sarà conclusa, da una dettagliata descrizione fisica: una lettura segnica del volto, ricondotta alla pura dimensione di viso ovvero di somma di caratteristiche somatiche quasi prive di un connotato espressivo, come nella scena iniziale del primo capitolo, nella prima parte del romanzo:

Intanto si osservava nello specchio.

Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse. Minuzioso e diffidente ne controllava tutti i particolari: la fronte calva, convessa; le tre rughe orizzontali e parallele che la solcavano quasi da tempia a tempia; gli occhi azzurri, slavati; le sopracciglia rade, troppo arcuate, tali da conferire alla fisionomia nel suo insieme un'espressione perennemente incerta e perplessa; il naso piuttosto forte, ma bello, però, ben disegnato, da aristocratico; le labbra grosse, sporgenti, un po' da donna; il mento deturpato sulla punta da una specie di buco in forma di virgola; il colorito rosso-mattone delle lunghe guance, scontente, sporche di una barba bluastra. ²⁴

La stessa descrizione scompositiva ricompare nel terzo capitolo dell'ultima parte, davanti alla vetrina dell'imbalsamatore:

Cercò allora di guardarsi come si era guardato quella mattina stessa nello specchio del bagno. E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio (la fronte calva, le tre rughe orizzontali che l'attraversavano da tempia a tempia, il naso lungo e carnoso, le palpebre pesanti, affaticate, le labbra molli, quasi da donna, il buco del mento, le guance smunte, sporche di barba), ma tuttavia da apparirgli come velati, come se poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni e anni [...]. ²⁵

Da subito la modalità narrativa si delinea rifratta, mentre inciampa in descrizioni che sono scomposizioni di un'immagine unitaria, ad andamento che potremmo definire tmesico. Allo stesso modo, il tempo fittizio del romanzo si avvicina, così, alla cadenza del tempo reale, centellinando particolari che allontanano da un nucleo organico. Tale dispersione descrittiva è ricompresa in una struttura narrativa circolare attraverso le due scene del rispecchiamento del proprio corpo, svelando che la compiutezza ottenuta attraverso duplicazione è, però, solo apparente nella misura in cui tende piuttosto a rimarcare una circolarità insensata, partorita cioè dal dominio di un tempo che non comporta possibilità reale di cambiamento, se non nel suo superamento finale e tragico.

Per quanto concerne il profilo sociale, di Edgardo Limentani Bassani fornisce un ritratto minimo ma chiaro, non disdegnando spesso il ricorso all'ironia straniante e, ci

²³ G. Bassani, *L'airone*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, p. 3.

²⁴ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 706.

²⁵ Ivi, p. 835.

sembra, portando a compimento la strategia narrativa del «non detto» comunque foriera di significati sociali e politici non sempre scontati, come già delineato da Piero Pieri, più precisamente a proposito del percorso redazionale delle *Cinque storie ferraresi*.²⁶ Proprio nelle prime pagine del romanzo, dopo un lungo indugio sul viso dell'uomo, compare un riferimento ad alcuni episodi che permettono di inquadrarlo come un avvocato e proprietario terriero appartenente alla medio-alta borghesia ebraica. L'allusione alla «marea social-comunista» prende corpo nell'episodio della rivolta dei braccianti, nella tenuta della Montina, per la revisione dei patti di compartecipazione alla quale, ci viene detto, Limentani «aveva ceduto, per forza»²⁷ e per pura strategia di sopravvivenza.

Edgardo, in conclusione del romanzo, si identificherà con l'airone cacciato figurando così anche la sua condizione sociale: l'esponente della borghesia che si sente braccato dal movimento social-comunista. Poco prima, rievocando le parole di sua madre, l'uomo ricorda una sua supposta somiglianza fisica con il re Umberto pensandosi perciò, in un futuro prossimo, costretto ad abdicare dalla sua tenuta a causa delle pretese socialiste. In un primo momento, l'immobilismo di Edgardo è fatto oggetto di un'ironia sociale, caratteristica dello scrittore ferrarese, messa al servizio dell'«identificazione dell'ebreo con l'ala conservatrice della borghesia nazionale».²⁸ Di qui l'inquietudine supplementare che accompagna la preparazione alla battuta di caccia di quell'ultima giornata di vita del protagonista e, soprattutto, il gioco speculare tra lui e l'animale del titolo, quasi a volerci indicare un capovolgimento tra soggetto braccante e oggetto braccato nell'azione di caccia. Ma Edgardo non è solo un esponente della borghesia agraria minacciato dal movimento social-comunista che, nel dopoguerra, diviene motore di importanti dinamiche sociali e politiche; è anche un membro della borghesia ebraica che ancora ricorda come brucianti esperienze quali quella dell'alienazione del proprio patrimonio a seguito delle leggi razziali.²⁹ La sua connotazione di personaggio, però, non si limita a questo. Sarà lo stesso Bassani, in un'intervista a Cancogni su «La fiera letteraria» del 14 novembre del 1968, ricordando l'occasione ispiratrice del romanzo, ad alludere alla sua particolare e storica condizione di intellettuale: «finiti gli ideali, mi sentivo perduto nel mondo dell'oggettività, smarrito» mentre, a proposito delle interpretazioni possibili della vicenda, ricorda che una lettura percorribile sarebbe quella della «fine di una civiltà, la civiltà agricola in cui siamo nati (e non solo Limentani che è un proprietario), mentre sta nascendo un nuovo mondo col quale non abbiamo più nulla a che fare, di cui siamo solo ospiti,

²⁶ Secondo l'autore del saggio, infatti, in frequenti luoghi delle *Cinque storie ferraresi*, «il “detto” a volte sembra quantitativamente minore del “non detto”, così come l'evento storico identificativo a volte è il timbro suggellante posto alla fine di una passeggiata ricca di geroglifici, di parole-maschera dalla paternità incerta, di un sistema di corrispondenze in apparenza anomalo in realtà perfettamente coordinato dalla volontà di descrivere gli aleggianti mostri scaturiti dal sonno borghese negli anni del fascismo»: P. Pieri, *Memoria e giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 8.

²⁷ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

²⁸ P. Pieri, *Op. cit.*, p. 34.

²⁹ «dal '39 l'intestataria dell'intero patrimonio agricolo e immobiliare del fu Leone Limentani era diventata la nuora Nives, Pimpinati Nives, cattolica, ariana e a quel tempo incinta di otto mesi, il figlio Edgardo e la vedova Erminia Calabresi, suoi eredi in linea diretta, dovevano ormai considerare i quattrocento e passa ettari della tenuta - se non proprio il palazzo di via Mentana, a Ferrara, nel quale bene o male ancora vivevano - definitivamente roba altrui»: G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

spettatori».³⁰

Nelle parole e nel romanzo dello scrittore ferrarese, l'Italia della ripresa economica e dell'avvento della terza rivoluzione industriale sembra non offrire occasioni di azione autentica - secondo il significato che, circa negli stessi anni di composizione dell'*Airone*, Hanna Arendt, a partire da una prospettiva esistenziale e politica fondata sulla categoria di «natività», conferiva a questa attività umana -³¹ rimpicciolendo e paralizzando l'esistenza, anche sovrastandola di oggetti che la cosificano (si pensi all'elencazione di oggetti di marca presenti nelle su riportate citazioni relative alla scansione temporale) e riducendola, perciò, inevitabilmente alla sua dimensione di mortalità. Persino la riconciliazione postbellica tra fascisti ed ebrei passa attraverso il neonato referente della merce, come accade in un momento del dialogo tra Edgardo Limentani e l'ex-repubblicano Bellagamba.³²

L'ultimo protagonista della stagione narrativa bassaniana porta inscritta, in definitiva, una scomposizione identitaria, sia soggettiva che sociale, riflessa nelle stesse tecniche narrative e nell'articolazione del cronotopo del romanzo.

Nell'*Airone*, infatti, la coordinata temporale risulta da un *continuum* di momenti che si sottraggono alla gerarchizzazione: non c'è priorità di senso tra la lenta marcia di azioni che Edgardo programma per la sua ultima giornata di vita e l'insieme di funzioni fisiologiche del risveglio, le sue sensazioni più immediatamente corporee. Il suo percorso giornaliero sembra continuamente inciampare e subire rallentamenti a causa del groviglio di stati psichici e fisiologici. Questo pachidermico percorso passa attraverso la dettagliata descrizione dei gesti del protagonista:

Fra una cosa e l'altra, alzarsi, andare al gabinetto, lavarsi radersi, vestirsi, mettere un po' di caffè nello stomaco, eccetera, non ce l'avrebbe fatta a montare in macchina prima delle cinque.³³

Sbadigliò. Si passò una mano sulle guance e sul mento, ruvidi di barba, scostò le coperte, mise le gambe giù dal letto, prese da una sedia la vestaglia di stoffa di lana color cammello, la indossò sopra il pigiama, infilò le pantofole; e dopo qualche istante era alla finestra a guardare attraverso i vetri e le imposte socchiuse nel cortile.³⁴

Si sbarazzò della vestaglia, l'appese all'attaccapanni infisso in cima alla porta, fece scorrere l'acqua calda nel lavandino, estrasse dall'astuccio di pelle l'occorrente per radersi. Intanto si

³⁰ M. Cancogni, *Perché ho scritto L'airone* (cit.).

³¹ «L'azione, la sola attività che metta in rapporto diretto gli uomini senza la mediazione di cose materiali, corrisponde alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo» (H. Arendt, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1997, p. 7); Edgardo Limentani sembra un personaggio, da questo punto di vista, che regredisce da una «condizione umana» se è vero che «agire, nel senso più generale, significa prendere un'iniziativa, iniziare (come indica la parola greca *archein*, "incominciare", "condurre" e anche "governare"), mettere in movimento qualcosa (che è il significato originale del latino *agere*). Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione» (Ivi, p. 128-129).

³² «Gli si affiancò, e guardò dinanzi a sé. Erano le otto. La piazza veniva popolandosi. E mentre Bellagamba gli parlava dell'Aprilia, facendogliene gli elogi "come marca", e a quanto pareva proponendogliene l'acquisto (da diverso tempo cercava una macchina del genere - diceva - insieme robusta ed economica, preferibilmente passata per poche mani, meglio ancora se per due sole, da trasformare in camioncino in vista delle crescenti necessità del ristorante), non riusciva a staccare gli occhi dalla gente raccolta in gruppi di minuto in minuto più numerosi laggiù dirimpetto]». G. Bassani, *Op. cit.*, p. 741.

³³ Ivi, p.703.

³⁴ Ivi, p. 704 .

osservava nello specchio.³⁵

Inoltre, acquista una centralità tematica l'elemento corporale del personaggio, inserendo questo romanzo di Bassani all'interno di una più ampia tendenza presente nella letteratura italiana a partire dagli anni sessanta. Infatti

Viene a maturazione in questi anni un discorso sulla funzione e sull'importanza del corpo che si innesta nella situazione storico-politica e la interpreta con profonde implicazioni, forse mai più raggiunte dopo. I corpi parlano e il loro discorso non può più essere ignorato.³⁶

Nel romanzo di Bassani troviamo rappresentata, si badi, una forma evenemenziale di corporalità, colta cioè, più che nell'atto della sua esibizione scenica, in quella del suo accadere quasi metabolico. Sarà questa stessa centralità che, vedremo, influenzerà l'organizzazione del cronotopo testuale.

Il sofferto procedere incontro al giorno ormai iniziato è il procedere di un corpo grave o meglio è il procedere dell'irriducibile gravità del corpo (perché di Edgardo ci viene immediatamente e prioritariamente detto che è *corpo*):

Si sbarbò con cura abituale, dopodiché, in attesa che la vasca da bagno si riempisse, si sfilò i pantaloni del pigiama e andò a sedersi sul cesso. *Liberarsi il ventre*: da qualche anno stentava un po', la mattina; e quando non gli riusciva – o perché la sera prima aveva mangiato troppo, o perché si era alzato troppo di buon'ora –, dopo, lungo tutta la giornata, si sentiva di pessimo umore, soffriva persino di *palpitazioni cardiache*. Come era da prevedere quella mattina era contraria. Ma d'altra parte non poteva mica mettersi in viaggio così! C'era il rischio, a farlo, di doversi fermare a metà strada, e magari senza neanche trovare il modo di lavarsi.³⁷

Senonché, proprio alla periferia di Codigoro, un centinaio di metri prima di svoltare per la liscia strada di circonvallazione, una acuta fitta di dolore all'altezza della cintura, preannunciata un attimo avanti da un lieve palpito al cuore, lo costrinse a piegarsi sul volante.³⁸

Sbarazzatosi quindi della giacca e del berretto, che appese alla maniglia della finestra, sbottonò i pantaloni e le due paia di mutande, li abbassò, e sedette a contatto diretto della maiolica gelata. Ma niente, ancora una volta, niente: il ventre non voleva saperne di svuotarglisi. Nonostante ogni sforzo sentiva che neanche adesso ce l'avrebbe fatta, e che in ogni caso sarebbe approdato a ben poco.³⁹

«Rimasto solo, finì di mangiare quanto restava dell'antipasto, quindi si alzò. La faccia gli bruciava più che mai. Doveva lavarsela.

[...] E infine, sebbene non ne avesse granché bisogno, si girò dalla parte opposta per urinare. Non ci riuscì che dopo qualche istante».⁴⁰

L'esser-corpo di Edgardo, in questi brani, passa innanzitutto attraverso il connotato della visceralità che preannuncia l'area semantica della decomposizione-

³⁵ Ivi, p. 706.

³⁶ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 707 [corsivo nostro].

³⁸ Ivi, p. 727

³⁹ Ivi, p. 735.

⁴⁰ G. Bassani, *L'airone*, in *Op. cit.*, p. 794.

scomposizione organica (quindi la morte)⁴¹ e psichica (lo stato di torpore di Edgardo è un continuo passare dalla veglia al delirio onirico-immaginario). Persino nel corso della caccia in botte, mentre attende alla battuta (che non sarà in grado di portare avanti, delegando all'assistente Gavino il compito angosciante di abbattere i volatili), le descrizioni del suo corpo o i riferimenti (anche semplicemente lessicali) alla sua postura non sono connotati distintivi di una fisicità umana, confondendosi piuttosto con l'immagine di un animale in gabbia:

Accucciato dentro la botte, lui nel frattempo non faceva niente. Stava lì e basta. Era un po' sempre come stesse sognando.⁴²

Si era addossato alla botte [...]. Grande, ossuto, sproporzionato, e per giunta mezzo impedito, si regolava male. Tornava sempre a urtare.⁴³

Il punto di tangenza tra l'animale e l'uomo, come esplicitamente ci sembra emerga nei romanzi principali dello scrittore ferrarese, e più chiaramente in quest'ultimo, è la condizione di nuda vita, su cui il potere sovrano - incarnato dall'antefatto storico implicito alla vicenda del romanzo ovvero la terribile struttura della dittatura nazi-fascista - ha esercitato un dominio.

Se, infine, consideriamo che l'impalcatura profonda della scrittura di Bassani segue una struttura concentrazionaria (formata dal costituirsi di un mondo di progressivi ghetti, prigionie, luoghi di separazione disposti quasi a scatola cinese abitato da figure dell'esclusione), se cioè, al di là di una tematica direttamente concentrazionaria - come accade, invece, per Primo Levi - si accerta la struttura concentrazionaria come forma ermeneutica per eccellenza della narrativa bassaniana, è possibile ravvisarvi il riflesso di una continuità: la traccia della dimensione biopolitica posta in essere dal campo. Edgardo Limentani, a differenza di altri personaggi del *Romanzo di Ferrara*, non è un sopravvissuto o un reduce (come, per esempio Geo Josz protagonista di *Una lapide in via Mazzini*), ma si comporta come se lo fosse. Anche l'inizio della sua impotenza sessuale, chiara metafora di una riduzione ad uno stato di assoggettamento vitale, al quale si allude attraverso la separazione dal letto coniugale, avviene un anno dopo l'istituzione delle leggi razziali, nel '39, data in cui la moglie cattolica Nives, per ovvie ragioni di tutela, diverrà intestataria del suo patrimonio agricolo e immobiliare.⁴⁴ Parafrasando Giorgio Agamben, possiamo rilevare che la struttura profonda del campo è divenuta l'assoluto spazio biopolitico nella misura in cui i suoi abitanti sono stati spogliati di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita (quella stessa che del protagonista ci viene impietosamente narrata), rivelando l'«impossibilità del sistema di funzionare senza trasformarsi in una macchina letale».⁴⁵ Infatti i diversi protagonisti del *Romanzo di Ferrara*, e più palesemente il conclusivo Limentani, sono

⁴¹ In tal senso, ci si discosta da altre letture - di cui qui si intende comunque riferire - che hanno inteso il riattivarsi delle funzioni corporee di Edgardo come riflesso di un anelito alla vita, sebbene momentaneo (cfr. A. Ciadamidaro, «Di là da Codigoro». *Il viaggio infernale di Edgardo Limentani* in «Otto/Novecento», n.3, 2011).

⁴² G. Bassani, *Op. cit.*, p. 773.

⁴³ Ivi, p. 778.

⁴⁴ G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

⁴⁵ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 196.

afflitti, in diversa misura, da una «malattia mortale», come Dolfi dimostra nel corso del suo saggio.⁴⁶ Una malattia che, riferita al protagonista dell'*Airone*, più che denotare una postura (esclusivamente) malinconica rispetto alla vita, ci sembra evidenziare una più ampia condizione storica e politica. Quella degli individui catturati attraverso una nuova e irreversibile formulazione del discorso sociale nella seconda metà del Novecento cui Bassani, attraverso una pur sempre sottile vocazione all'esistenziale, riesce magistralmente ad alludere.

⁴⁶ A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 80.

Maria José de Lancastre

Pessoa, fatti e interpretazioni

Nella difficoltà di fare apparire questa replica sulla stessa rivista che ha pubblicato il pezzo al quale qui intendo rispondere, desidero ringraziare la direzione di «Oblio» per la pronta ospitalità.

Nel n° 52 di «Autografo», 2014 (anno XXII), *Traduzione e Novecento* a cura di Maria Antonietta Grignani e Anna Longoni, si pubblicano gli interventi del Secondo colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria (Pavia 22 e 23 maggio 2014), tra cui quello del Prof. Giuseppe Mazzocchi, ordinario di Letteratura spagnola nell'Università di Pavia.

Il Prof. Mazzocchi presenta un testo di ventidue pagine, intitolato *Tra ermetismo e postmoderno: le traduzioni di Pessoa di Panarese e Tabucchi*. L'articolo di Mazzocchi, fitto di dettagli utilissimi per una storia della ricezione e della diffusione di Fernando Pessoa in Italia, è corretto dal punto di vista dei fatti che riporta, ma scorretto nel modo in cui li interpreta, nell'intento di piegarli a una sua tesi ben precisa e tendenziosa. Mi è parso di capire che il suo scopo principale sia quello di denigrare e attaccare la figura di Antonio Tabucchi. Di per sé questo non richiederebbe necessariamente una mia risposta. Tuttavia, visto il modo in cui mistifica una realtà che io ho conosciuto bene, e che continua ad avere importanza per gli studi di lusitanistica in Italia, mi sembra opportuno fare un po' di chiarezza. Ecco la mia versione dei fatti, così come essi si svolsero.

L'interesse di Antonio Tabucchi per la poesia di Fernando Pessoa risale almeno al 1965. Di questo sono sicura, perché è l'anno in cui io l'ho conosciuto, in Portogallo, e mi parlò subito di questo grande poeta che aveva letto in francese e che tanto lo aveva affascinato. Mi colpì che un ragazzo che veniva da un paese lontano (allora Italia e Portogallo erano due paesi lontani) lo conoscesse.

Nel 1967 Luigi Panarese pubblica la sua antologia pessoana per la casa editrice Lerici. Panarese era un uomo di lettere che era stato in Portogallo tra il 1940 e il 1943, in qualità di lettore di italiano a Porto e a Coimbra. Era amico, fin dall'infanzia, del grande ispanista Oreste Macrì e frequentava gli intellettuali e i poeti dell'ermetismo fiorentino. All'epoca noi avevamo poco più di vent'anni, eravamo studenti universitari. Abbiamo accompagnato l'uscita del volume di Panarese attraverso Luciana Stegagno Picchio, fu lei a parlarcene e lo commentammo insieme. Ci sembrò subito fortemente lacunoso, mancavano molti testi che noi giudicavamo fondamentali e, al contrario, si dava molto spazio a quelle *Quadras ao gosto popular* che sono essenzialmente un esercizio brillante, un *divertissement*, di quel poeta cerebrale e metafisico che tanto ci colpiva per la sua complessità. L'introduzione ci parve interamente costruita sulla falsa riga della «biografia romanceada» pubblicata da João Gaspar Simões e dunque, secondo noi, troppo incentrata sull'interpretazione biografica e psicologica dell'opera di Pessoa più che su un reale studio dei testi.

Inoltre, era troppo estesa, risultava confusa nel suo complesso e anche per questo poco utile a presentare il poeta presso i lettori italiani. Le traduzioni, poi, presentavano molte inesattezze, denunciando una scarsa conoscenza della lingua portoghese, e anche laddove c'era aderenza al testo, non riuscivano a rendere la complessità e la finezza della lingua pessoana.

La risposta alla pubblicazione dell'antologia curata da Panarese arrivò da Luciana Stegagno Picchio e da Ruggero Jacobbi, e non poteva essere altrimenti, noi eravamo ancora molto giovani e ci dedicavamo essenzialmente a studiare e a leggere. Luciana pubblicò sulla prestigiosa rivista «Strumenti critici» un saggio intitolato *Pessoa: uno e quattro*, dove criticava nella sostanza l'approccio interpretativo di Panarese e le sue traduzioni, che giudicava insufficienti. Jacobbi scrisse invece una recensione su «Paese Sera», uscita il 19 maggio del 1967, «rispettosa ma non priva di riserve sostanziali», proprio come dice Giuseppe Mazzocchi. Insomma, già nel 1967 l'antologia di Panarese fu giudicata imperfetta, senza tuttavia che si mostrasse alcun particolare accanimento nei confronti del suo curatore. È vero che Jacobbi avrebbe voluto pubblicare lui una antologia di Pessoa in italiano, ma non era certo il tipo di intellettuale da compiere vendette così meschine, come implicitamente suggerisce Mazzocchi. Era un finissimo letterato, conosceva perfettamente il portoghese e aveva quell'amore per la letteratura e la poesia che è incompatibile con certe bassezze dell'animo umano. Quanto a Luciana, non cambiò mai il suo giudizio critico sull'edizione di Panarese, al contrario di quello che cerca di insinuare Mazzocchi citando, estrapolandola dal contesto personale in cui fu scritta, la lettera indirizzata a Macrì vent'anni dopo. Ma torniamo ai fatti.

A Pisa, con Luciana, a metà degli anni Settanta, si cominciò a pensare a una nuova rivista. Non doveva essere un altro contenitore di studi vari, piuttosto volevamo dar vita a un luogo di riflessione e collaborazione dove si sarebbero ritrovati anche studiosi di altre discipline, coinvolgendo scrittori e poeti italiani. Non solo studiosi, dunque, ma anche artisti, in prima persona. Fu così che nel 1977 nacquero i *Quaderni Portoghesi*, che avevano la particolarità di essere organizzati secondo un criterio tematico. Decidemmo di partire con due numeri dedicati a Fernando Pessoa, la cui coordinazione fu affidata a Tabucchi, proprio in virtù del suo interesse per il poeta.¹ Nel primo volume dei *Quaderni Portoghesi* Tabucchi scrisse un saggio dal titolo *Pessoa o del Novecento*. Evidentemente tenne conto delle interpretazioni italiane precedenti (mi riferisco sia a quella di Panarese, sia a quella di Luciana Stegagno Picchio, la sua maestra), ma anche di molte altre, che già da tempo si erano affermate in Portogallo, in Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti o nel Messico di Octavio Paz. Tuttavia quello che interessava a Tabucchi era di proporre la sua interpretazione, maturata in anni di studio e di frequentazione non solo di Fernando Pessoa e del Portogallo, ma, più in generale, della letteratura del Novecento. Tabucchi rifletteva in

¹ Antonio Tabucchi aveva pubblicato alcune cose su Pessoa, in quegli ultimi dieci anni. Nel 1970, la traduzione del dramma statico *Il marinaio* sulla rivista «Il Dramma», anno 46, n°8, Agosto 1970, pp.34-38, poi il saggio *Un precursore di casa: Fernando Pessoa* in *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Einaudi, Torino 1971, pp.34-41 e infine *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXIII, 1975, pp.139-187.

quel saggio sull'eteronimia di Pessoa, non interpretandola più né come il risultato di un complesso edipico, né come una mera questione di livelli stilistici e neppure come un gioco di maschere, prendendo dunque le distanze non solo dalla linea di João Gaspar Simões ripresa da Panarese nella sua introduzione, ma anche da quella di Luciana. Le grandi novità di questa nuova lettura tabucchiana furono quelle di studiare Pessoa dentro il panorama letterario occidentale e di conferire ai singoli eteronimi piena autonomia, riconoscendo loro un'individualità letteraria, nel rispetto della poetica del loro creatore. Negli anni, sebbene evolvendosi e ampliandosi, l'interpretazione tabucchiana di Pessoa è rimasta sostanzialmente questa, come è facile riscontrare leggendo i lavori successivi che dedicò al poeta portoghese. E il dialogo con Pessoa si è mantenuto intenso fino alla fine della sua esistenza, come prova l'edizione e la traduzione dei testi dell'ortonimo a cui abbiamo lavorato insieme fino alla sua morte. Ed è stato tutt'altro che superficiale, al punto da entrare in modo anche prepotente nella sua letteratura. La presenza di Pessoa nella finzione narrativa di Tabucchi non è un gioco letterario, né tantomeno un'operazione commerciale - come molti hanno spesso malignamente insinuato - ma è la prova di una lunga e assidua frequentazione, talvolta non proprio serena. Ma torniamo a Pisa, torniamo agli anni Settanta.

Nel secondo volume dei *Quaderni Portoghesi*, Tabucchi compila un *Baedeker bibliografico* di Pessoa, strutturato in modo da rendere chiari i filoni interpretativi che la critica pessoana aveva esplorato fino a quel momento: *L'uomo*, *L'eteronimia*, *L'esoterico*, *L'avanguardista*, *L'estetologo e critico letterario*, *Il politico e filosofo*, *Il Pessoa per pochi intimi* e *Il Pessoa che abbiamo importato*. Nella sezione dedicata a quest'ultimo, Tabucchi fa ovviamente riferimento all'antologia di Luigi Panarese, senza alcun accanimento particolare, come si può leggere in quel che trascrivo: « In italiano Pessoa è stato tradotto solo parzialmente: esclusivamente il poeta ed un certo poeta. Rimane sconosciuto il poeta di avanguardia ed esoterico, il narratore, il filosofo, il polemista, il politico, etc. Chi non sia in grado tuttavia di accedere ai testi di Pessoa se non in traduzione, deve ricorrere innanzitutto a: *F.P. Imminenza dell'ignoto*, a cura di L. Panarese, Edizioni Accademia, Milano 1973. È la seconda ed., con un'introduzione rifatta di *F. P. Poesie*, Lerici, Milano 1967: è privilegiato il Pessoa intimista e crepuscolare del *Cancioneiro* e delle *Quadras ao Gosto Popular*, e il messianico-nazionalista di *Mensagem*; mancano i testi fondamentali di Campos e di Caeiro: assenze del resto giustificate in un'impresa pionieristica, e in quanto tale - ma non solo per questo - meritoria».

Dunque, atteniamoci ai fatti: per Tabucchi l'antologia di Panarese è una delle molte cose che sono state scritte e fatte su Fernando Pessoa, non è d'accordo con l'interpretazione che propone, anche perché ne ha già una sua, e ben fondata. Tabucchi prosegue per la sua strada, scegliendosi i suoi interlocutori, strada che lo porterà a pubblicare *Una sola moltitudine* I e II con Adelphi e tutto quello che ne seguirà. Non sta a me difendere una casa editrice e una collana che hanno dato ampiamente prova del proprio valore: la Biblioteca Adelphi ha sì degli apparati «sintetici», come li definisce Mazzocchi, ma i criteri che presiedono alla loro stesura prevedono completezza ed eccellenza e non la semplice esaustività assoluta. E

ancora: Tabucchi non ha mai voluto *nascondere di non essere stato il primo* traduttore italiano di Pessoa, come sostiene in malafede Mazzocchi, attribuendo alle parole di Antonio un senso che certamente non hanno mai avuto. Nell'intervista a *Tuttolibri* citata da Mazzocchi, Tabucchi afferma di essere *orgoglioso* di aver importato in Italia l'opera di Pessoa «in una maniera finalmente *sistematica*», e questo, credo, appare evidente nel momento in cui ci si accosta ai due volumi Adelphi.

Quanto ho raccontato indica che l'ipotesi formulata da Giuseppe Mazzocchi - la più tendenziosa di tutte - che vede Tabucchi ispirarsi alle traduzioni di Panarese per portare a compimento le sue per Adelphi, è priva di fondamento: per quale ragione Tabucchi avrebbe dovuto fare riferimento a un'opera che non aveva neppure ritenuto opportuno citare nella bibliografia ragionata di quell'edizione? Sarebbe un controsenso troppo forte. Inoltre, per quel che vale, posso dire che non fu così perché c'ero anch'io a tradurre con lui, e non ricordo che avessimo sul nostro tavolo da lavoro il volume di Panarese. Ricordo piuttosto lunghe discussioni sul come rendere in italiano il portoghese non sempre ortodosso di Pessoa, immergendosi ciascuno nella lingua dell'altro. Certo, è vero, in taluni luoghi testuali le traduzioni coincidono, ma questo succede spesso quando si traduce poesia, perché certi versi non possono essere tradotti che in quel modo, quello più corretto, più aderente al testo originale. E che questo spinga uno studioso d'esperienza come Mazzocchi a suggerire un «plagio», mi sorprende molto.

Comunque sia, è passato tanto tempo e sono successe molte cose, ma i libri sono rimasti, tutti. Si trovano in libreria, in biblioteca, in rete, e dunque i lettori potranno sempre scegliere liberamente, seguendo le proprie esigenze. *A ciascuno il suo.*

Giovanni Di Malta

Le campagne pavesiane
«Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte V)

Le strategie della guerra fredda anglostatunitense si sono diffusamente manifestate nel fascismo culturale orwelliano marca «Politecnico», non temendo di suscitare l'astio di Italo Calvino,¹ né il dispetto di Cesare Pavese.

Eclissi d'agosto

Può darsi che viviamo abbastanza da vedere il giorno in cui non avremo più bisogno di guardarci in giro come malfattori per dire che due e due fanno quattro.

BRECHT, *Vita di Galileo*

Nell'*explicit* del risvolto di copertina del secondo tomo delle *Lettere* di Pavese (1966) Calvino ha definito le missive dell'ultimo anno

una serie di preannunci di morte. Il breve 1950 di Cesare Pavese è come un'incursione che quest'abitante di tempi duri compie nel futuro, nel mondo «facile» che abitiamo noi oggi, per sapere cosa si prepara. Ci fa visita, si guarda intorno rapido. E non gli piace. E se ne va.²

È una conclusione curiosa, sia per l'immagine avveniristica e vagamente orwelliana della «visita» pavesiana per controllare («sapere cosa si prepara») il «futuro», sia soprattutto in virtù dell'uso del tempo presente nell'accenno al suicidio dello scrittore («se ne va»), che volto al passato (*«andato»*) avrebbe potuto far pensare ad un Pavese vittoriniano che «se n'è ghiuto».³ Sarebbe certamente ozioso sindacare l'opportunità d'uso dei tempi verbali di Calvino, e ancor più derivarne ipotesi tanto circostanziate, se Calvino stesso, nell'*explicit* di un saggio intitolato *Brecht* (1956), scritto in morte dell'eponimo, non avesse attirato l'attenzione sui tempi utilizzati nel discorso: «M'accorgo che ne ho parlato al presente come d'un vivo. O come di un maestro di secoli fa?».⁴ Questo interrogativo può rafforzare le perplessità sull'*explicit* d'argomento pavesiano, sia in quanto l'anno successivo al '56 in cui scrive il *Brecht*,

¹ Cfr. GIOVANNI DI MALTA, «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda, «Oblío», a. IV, n. 13 (primavera 2014), pp. 33-45; ID., *La fattoria degli intellettuali. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte II)*, ivi, a. IV, n. 14-15 (autunno 2014), pp. 18-35; ID., *La cortina di bronzo. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte III)*, ivi, a. IV, n. 16 (inverno 2014), pp. 20-36; ID., *Il morso dello scoiattolo. «Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda (parte IV)*, ivi, a. V, n. 17 (primavera 2015), pp. 20-36.

² ITALO CALVINO, *Le lettere di Pavese*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995, tomo I, p. 1237 (si tratta dei risvolti di copertina, non firmati, a CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Italo Calvino e Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966).

³ Dal titolo del noto articolo del segretario del Pci (cfr. RODERICO DI CASTIGLIA, *Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato*, «Rinascita», a. VIII, n. 8-9, agosto-settembre 1951).

⁴ I. CALVINO, *Brecht*, in «Notiziario Einaudi», V, 9, settembre 1956; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo I, p. 1302.

Calvino, a sua volta, si era dimesso dal Pci, sia in quanto nel febbraio del '66, l'anno del risvolto pavesiano, Vittorini se ne era ghiuto nuovamente e più drasticamente. Si può osservare che sia Pavese sia Brecht sono morti nel mese di agosto, ma i due testi suggeriscono ulteriori affinità. È noto che Pavese era considerato da Calvino un «maestro»;⁵ non risulta paragonato a un «maestro di secoli fa», come si legge a proposito di Brecht, ma poco ci manca: Pavese è un «abitante» dei «tempi duri», di «quel 1950 che ci appare già una data *d'altro secolo*».⁶ La criticità dell'anno della morte di Brecht è evidenziata nell'*incipit* dello scritto dedicato all'evento: «La morte di Brecht, quest'anno, non ci voleva. Uno di cui avremmo voluto sentire la parola, oggi più che mai, era lui».⁷ Se la morte del grande teorico e drammaturgo marxista⁸ ha luogo quando il campo comunista è destabilizzato dal cosiddetto «rapporto segreto» di Chruščëv, e dai successivi sconquassi, l'anno della morte di Pavese vanta, se così si può dire, «una guerra che incombe all'orizzonte dell'Asia».⁹ Ritornando sull'*incipit* del *Brecht*, Calvino prosegue mettendo in dubbio l'accidentalità (storico-cronologica) della scomparsa: «Oppure è una morte "storica"? Ha chiuso la sua vita al chiudersi – almeno così pare – di quell'epoca di ferro di cui era stato l'interprete più lucido ed aguzzo».¹⁰ Si è già citato il brano del risvolto alle *Lettere* dove Calvino definisce Pavese un «abitante di tempi duri», così come Brecht era l'interprete dell'«epoca di ferro»; ma si può anche notare che Brecht, il quale non risulta suicida, nelle parole di Calvino «*ha chiuso* la sua vita». Calvino precisa che Pavese «talvolta riesce a identificare la propria burbera tempra con la tensione di guerra fredda che c'è intorno».¹¹

Il Secondo dopoguerra di Pavese è caratterizzato, se non funestato dalla «smania» di alcune personalità che «fanno capo» alla Einaudi «di veder nascere dalle macerie della guerra» – si ricordi il ratto sulle macerie nel romanzo pavesiano *La casa in collina*, di cui si è detto nella quarta parte – «un rinnovamento della cultura»; e così il 1950 è definito da Calvino, se non il sorcio, lo «scorcio» profetico dell'«Italia tra soddisfatta e nevrotica degli anni '60»: una «temperie» di «successi letterari» e «cultura di massa» che «per Pavese prende il volto di due sorelle americane che sono a Roma a fare il cinema».¹² Similmente Brecht è definito da Calvino «figlio del dramma dello *svilimento della "cultura di massa"*»,¹³ e si ricorderà che Pavese, nel suo importante articolo *Cultura democratica e cultura americana*, aveva accusato

⁵ Un ruolo a cui accenna con ironia lo stesso Pavese nel diario: «Posizione d'arrivato. Dato consigli dall'alto dell'età, al giov. Calvino» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, nuova introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2000, pp. 376-377).

⁶ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237, corsivo mio.

⁷ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1301.

⁸ Brecht risulta, insieme a Lukács, una delle «due più grandi intelligenze del marxismo mondiale (nel campo dell'estetica, e forse non solo in quello, e forse non solo del marxismo)» (ivi, p. 1302).

⁹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237.

¹⁰ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1301.

¹¹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1236.

¹² Ivi, p. 1235; p. 1237.

¹³ I. CALVINO, *Brecht*, cit., p. 1302, corsivo mio.

«Selezione» di «difendere un capitalismo volgare», se non svilenando, «*avvilendo* [...] *il concetto di cultura*». ¹⁴

Se anche questi rilievi alimentano il sospetto di una certa insistenza di Calvino nei rimandi cifrati da *Le lettere di Pavese* al *Brecht* e da qui alle questioni del «Politecnico» e della guerra fredda, si può trovare una via d'uscita da quest'ala del labirinto semiotico calviniano in questo brano delle *Lettere di Pavese*:

Si direbbe che, arroccato dietro la sua scrivania di corso Re Umberto, Pavese abbia finalmente raggiunto un suo equilibrio [...], si sia costruito una corazza, abbia incanalato il suo rovello a far da forza motrice d'un lavoro caparbio, lasciandosi dietro le spalle – in un'ultima crisi verso la fine del '45 – le disperazioni giovanili, l'incertezza di sé [...]. Invece, a un certo punto, il quadro muta. ¹⁵

Se il materiale testuale del *Brecht* è ripreso ne *Le lettere di Pavese*, quest'ultimo scritto, come può suggerire il brano citato, alimenta uno dei racconti di Calvino più prossimi alle tematiche orwelliane, il claustrofobico *Un re in ascolto*, pubblicato in forma scorciata appunto nell'anno 1984 (e in forma completa solo nelle edizioni postume). Si può notare infatti che il Pavese di Calvino risulta «arroccato» (mossa del re negli scacchi) nel «corso Re Umberto». Questi cenni all'arroccata maestà pavesiana hanno probabile origine nelle riflessioni di Calvino sull'inquietante penultima «nota» del *Mestiere di vivere*, datata 17 agosto 1950:

I suicidi sono omicidi timidi. [...] *Nel mio mestiere dunque sono re*. In dieci anni ho fatto tutto [...] Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora [...] al primo assalto dell'«inquietata angosciosa», sono ricaduto nella sabbia mobile. [...] a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita. ¹⁶

Si può osservare nell'ossimoro un poco orwelliano («I suicidi sono omicidi») ¹⁷ il tema della specularità e dello sdoppiamento (ribadito da un accenno di Pavese allo «specchio»), ¹⁸ una delle cifre del *Re in ascolto* fin dal titolo, essendo il «re» anche una nota musicale. L'angoscia del *Mestiere*, e l'arroccamento cui Calvino allude nelle *Lettere di Pavese* si ritrovano nel *Re in ascolto*, dove l'usurpatore, ironicamente angustiato fin dall'*incipit* dal suo scettro, che «va tenuto con la destra, diritto, guai se lo metti giù», identifica governo, angoscia e attesa della morte:

Tutta la tua vita di prima non è stata altro che l'attesa di diventare re; ora lo sei; non ti resta che regnare. E cos'è regnare se non quest'altra lunga attesa? L'attesa del momento in cui sarai deposto, in cui dovrai lasciare il trono, lo scettro, la corona, la testa. ¹⁹

¹⁴ C. PAVESE, *Cultura democratica e cultura americana*, «Rinascita», febbraio 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 257, corsivo mio; come si è ipotizzato nella prima parte, è probabile che Pavese attraverso «Selezione» alludesse anche se non soprattutto al «Politecnico» («*la nuova cultura democratica e popolare non dovrà nutrirsi di "cognizioni" [...] di tipo volgarizzativo*» ivi, p. 259, corsivo mio).

¹⁵ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1236.

¹⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., pp. 399-400, corsivo mio.

¹⁷ 1984 di Orwell era già stato pubblicato in Italia.

¹⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 399.

¹⁹ I. CALVINO, *Un re in ascolto*, «La Repubblica», 12-13 agosto 1984; ID., *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986; cito da ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto,

I meandri semantici orditi da Calvino interessano quindi la morte di Pavese, la morte di Brecht, il «Politecnico» (le «smanie» goldoniane per la «nuova cultura») e la guerra fredda letteraria. Resta da chiarire dove conducono i rimandi a *Un re in ascolto*.

Giaguaro a mezzogiorno

Badi però che il suo rifiuto – «né rosso né nero» – significa attualmente in Italia «sospeso tra cielo e terra».

PAVESE a Poggioli, 16 febbraio 1950

La morte falciò Calvino nel settembre 1985, mentre lo scrittore attendeva alla stesura dei testi noti con il titolo postumo *Lezioni americane*, e coltivava il progetto di un'opera composta da cinque racconti sui cinque sensi. Sono stati completati e pubblicati vivente l'autore solo i racconti sull'udito, sull'odorato e sul gusto, e tra i materiali preparatori risulta un breve appunto per il racconto sulla vista, una sorta di invito alla decifrazione di significati nascosti. La breve nota, del novembre 1984, è scritta su un biglietto d'«invito» ricevuto dal presidente del British Council in Italia, e tratta nell'*explicit* il tema del discorso (visivo) cifrato:

Partendo dalla ricerca dei funghi col padre, riflettendo sull'«intenzione del fungo»: nascondersi? ma la sua forma è anche visiva: farsi vedere? [...] I segni nascosti sono da cercare, come i funghi. Il mondo non è un panopticon ma un pancrypticon. Non il nascosto occulto (viscere, segreto) ma il nascosto con intenzione d'essere trovato (tracce, tesoro nascosto).²⁰

Il «nascosto con intenzione di essere trovato» che qui interessa è relativo alle questioni pavesiane che imperversano nei tre racconti sui cinque sensi pervenuti. Del *Re in ascolto* si è detto sopra, e anche l'appunto testé citato, che muove dal dato biografico delle passeggiate calviniane col padre in campagna, alla «ricerca dei funghi», può fungere da evocatore ad esempio de *La casa in collina* (1948) di Pavese, dove il protagonista Corrado si aggira tra i boschi con un ragazzino vivace a cui fa da maestro, che forse è suo figlio e che a tratti ricorda il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno* (1946) di Calvino, e Calvino stesso discepolo di Pavese. Anche il racconto *Il nome, il naso*, che tratta dell'attività sensoriale del secondo, volge l'artiglieria semantica sulle tematiche pavesiane. I tre percorsi narrativi del racconto convergono sul tema amore-morte, sconcolato punto d'arrivo delle considerazioni diaristiche del Pavese del 1950, in particolare della nota del 13 maggio, forse scritta a proposito della relazione con l'attrice statunitense: «Amore e morte – questo è un archetipo ancestrale».²¹ Il tema amore e morte è trattato da Calvino muovendo dal punto di vista, non poco «ancestrale», dell'uomo primitivo guidato dall'olfatto nella barbarie dell'orda primitiva, poi reincarnato in un dandy *playboy* della Parigi dell'Ottocento, combinazione che evoca a sua volta un concetto

con una bibliografia degli scritti di Calvino a cura di Luca Baranelli, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1994) 2010⁵, p. 149; p. 151.

²⁰ Traccia riportata in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., pp. 1214-1215.

²¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 396, corsivo nel testo.

discusso da Calvino e Pavese nell'unico scambio epistolare tra i due scrittori di cui si abbia notizia, che ebbe luogo tra il 27 e il 29 luglio 1949. Calvino scrive commentando la trilogia pavesiana *La bella estate*, e afferma che nelle opere di Pavese «il mondo contadino e il mondo decadente borghese sono egualmente selvaggi»,²² ricevendo a stretto giro la conferma d'autore: «ne cavi [...] la scoperta [...] che per me bestiale e decadente si identificano».²³ La terza incarnazione dello sventurato annusatore di *Il nome, il naso* è un musicista della Londra degli anni '60, che non manca di evocare a sua volta Pavese, ad esempio cimentandosi in «*Have mercy, have mercy of me*»²⁴ degli Stones, titolo utile per citare l'invocazione, che parrebbe baudelairiana, accennata nell'ultima nota del *Mestiere di vivere* (18 agosto 1950), scritta forse a suicidio deciso: «Scrivo: o Tu, abbi pietà. E poi?».²⁵ Cotanto labirinto semiotico infine sfocia, per quanto qui interessa, nel racconto sul senso del gusto, scritto nel 1981, pubblicato nella rivista «FMR» nel giugno 1982 e intitolato «*Sapore Sapere* ovvero *Sotto il sole giaguaro*»:²⁶ il titolo infatti riconduce a uno dei soggetti cinematografici scritti da Pavese per le sorelle Dowling, intitolato, con paronomasia simile al titolo del racconto calviniano, e con chiaro riferimento al senso del gusto, *Amore amaro*.²⁷

Fin dalla prima pagina *Sapore Sapere* evoca l'atmosfera delle suggestioni pseudoipnotiche del «Politecnico» che si è tentato di illustrare nella quarta parte. Il narratore è in viaggio in Messico con la sua partner, e questo è l'*incipit* del racconto:

Oaxaca si pronuncia Uahàca. L'albergo a cui eravamo scesi era stato, in origine, il convento di Santa Catalina. La prima cosa che avevamo notato era un quadro, in una saletta che portava al bar. Il bar si chiamava «Las Novicias». Il quadro era una grande tela oscura che rappresentava una giovane monaca e un vecchio prete [...] una pittura dalla grazia un po' rozza propria dell'arte coloniale, ma che trasmetteva una sensazione conturbante, come uno spasimo di sofferenza contenuta.²⁸

Registrando la menzione immediata dell'«albergo», tappa assai scontata in un viaggio, ma *locus poco amoenus* se correlato alle vicende pavesiane, interessa a proposito del «Politecnico» che «la prima cosa» notata risulti un «quadro» «che trasmetteva una sensazione conturbante». Come si ricorderà, l'arte pittorica spagnola

²² Calvino a Pavese, 27 luglio 1949, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (2000) 2001², p. 250.

²³ Pavese a Calvino, 29 luglio 1949, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 664. È molto importante la precisazione di Pavese, ben acquisita nella stesura di *Il nome, il naso*, che corregge il «mondo contadino» di cui scrive Calvino con la categoria del «bestiale».

²⁴ I. CALVINO, *Il nome, il naso*, «Playboy», novembre 1972; ID., *Sotto il sole giaguaro*, cit.; cito da ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 118.

²⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 400.

²⁶ Cfr. le *Note e notizie sui testi* in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 1218; dalla descrizione dei materiali calviniani (cfr. *Ibidem*) si evince che la *Nota* editoriale in chiusura dell'edizione postuma dei tre racconti in questione («su indicazione dell'autore è stato ripreso il titolo *Sotto il sole giaguaro*») è errata (cfr. I CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, cit.).

²⁷ Cfr. C. PAVESE, *Amore amaro*, in ID., *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Lorenzo Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 143-151. Il titolo echeggia *Riso amaro* di De Santis. È l'unico degli scritti cinematografici per le Dowling di cui Pavese lasci notizia (e titolo) nel diario, alla data del 12 maggio 1950: «Scritto un altro soggetto: *Amore amaro*» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 396).

²⁸ I. CALVINO, *Sapore Sapere (Sotto il sole giaguaro)*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. III, cit., p. 127.

compare nella terza pagina del primo numero del «Politecnico» con un quadro di Goya, che più che «conturbante» può dirsi «perturbante» in senso freudiano,²⁹ in quanto l'impiccato in primo piano ripropone ai lettori del 1945 l'immagine, fino a pocanzi tristemente consueta, dei partigiani e civili esposti impiccati per giorni a scopo terroristico dai nazifascisti. Il termine «conturbare» può peraltro riferirsi anche all'oscurarsi del sole, quindi ai significati correlati al giaguaro nei culti precolombiani di cui tratta il racconto,³⁰ e di qui a un romanzo cruciale della guerra fredda letteraria occidentale come *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler, la cui ripresa allusiva nel «Politecnico» si osserva nel titolo del falso racconto proletario *All'alba si chiudono gli occhi*.³¹ Può legarsi al «Politecnico» anche la citazione, che segue immediatamente la scena del quadro, di un noto brano degli *Assassini della Rue Morgue* di Poe, dove Auguste Dupin riprende all'improvviso i pensieri silenti del narratore, avendone «ricostruito il percorso»: «avevo istantaneamente ricostruito il percorso dei pensieri d'Olivia, senza che ci fosse bisogno di dire di più: e questo perché la stessa catena d'associazioni s'era srotolata anche nella mia mente»,³² scrive Calvino.

In *Sapore Sapere* è particolarmente interessante la «lunga didascalia», che tradotta rivela un'iterazione della parola «amore», riferita a «la badessa e il suo confessore» ritratti nel quadro.³³ Se il quadro e la didascalia sono da correlare al «Politecnico», anche la didascalia del quadro di Goya ha una parola ripetuta: «Franco oggi, altri Franco ieri». ³⁴ Con questa proliferazione nominale del dittatore spagnolo Vittorini può alludere furbescamente alle vicende di quella che è stata definita l'«operazione “coperta” più ardita della Resistenza» realizzata dall'intelligence britannica in Italia, per tramite dell'ex combattente franchista Edgardo Sogno, che «durante la Resistenza crea l'organizzazione “Franchi”, una rete legata [...] all'intelligence britannica» per «saldare in un unico fronte i reparti di eccellenza di Salò [...] con le formazioni partigiane più anticomuniste». ³⁵ A questo proposito, si può notare che i protagonisti di *Sapore Sapere*, dopo la scena conturbante del quadro («qualcosa che ci intimidiva, anzi, intimoriva, o meglio, ci comunicava una specie di malessere»), si dirigono al «ristorante» «a passi da sonnambuli». ³⁶ Quest'ultimo dettaglio può alludere all'organizzatore della «Franchi» Sogno, appunto, tanto più che il «ristorante» potrebbe a sua volta riferirsi a «un personaggio tra i più controversi della storia

²⁹ Si tratta come è noto della traduzione italiana invalsa dell'aggettivo tedesco «in larga misura intraducibile» «unheimlich», che designa «una situazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone» (nota in SIGMUND FREUD, trad. it. *Il perturbante*, in ID., *Opere*, vol. 9, 1917-1923 *L'io e l'es e altri scritti*, Torino, Paolo Boringhieri, 1977, p. 83).

³⁰ «Il culto che aveva come oggetto gli dèi messicani [...] in parte era subordinato a ordini militari [...] Due di questi ordini sono diventati famosi: le “aquile” e i “giaguari”. Si pensa che simboleggiassero il sole durante il suo percorso attraverso il cielo (“aquile”) e nel mondo sotto terra (“giaguari”); alcuni bassorilievi raffigurano membri di questi ordini che offrono al dio-sole il cuore di vittime sacrificali. [...] In numerosi casi, l'atto sacrificale era accompagnato da forme di cannibalismo rituale» (HENRI-CHARLES PUECH, trad. it. *Storia delle religioni*, vol. VI, *I popoli senza scrittura*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1978, p. 267).

³¹ Cfr. GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

³² I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 128.

³³ Ivi, pp. 127-128.

³⁴ Cfr. «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

³⁵ MARIO JOSÉ CEREGHINO, GIOVANNI FASANELLA, *Il golpe inglese*, Milano, Chiarelettere, (2011) 2014², pp. 97-98.

³⁶ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 128.

dell'Intelligence della Rsi, Luca Osteria», che durante la Resistenza opera a Milano, e «ha il suo ufficio nello stesso hotel Regina dove opera il comando delle Ss, e contemporaneamente è in contatto anche con Sogno e il Soe». ³⁷ D'altronde il tema dei sacrifici umani che caratterizza *Sapore Sapere* è ben presente, come si è visto nella quarta parte, nella terza pagina del primo numero del «Politecnico», dove oltre all'immagine di Goya e alle illustrazioni annesse si legge un «elenco di atrocità» franchiste. ³⁸ Nell'allusione ai legami segreti tra l'*intelligence* inglese e i nazifascisti, peraltro ostentati dallo stesso «Politecnico» («Franco oggi, altri Franco ieri»), può cogliersi un nocciolo della costruzione satirica calviniana: l'«amore» tra i personaggi del quadro, «lui il cappellano e lei la badessa [...] entrata novizia a diciott'anni», ³⁹ si manifesta attraverso cibi raffinati; ma il titolo dice *Sapore Sapere*, e quindi la «complicità segreta» coinvolge il fronte culturale della guerra fredda, la cultura «novizia» e innocente del «Politecnico»:

Eravamo dunque nella situazione migliore per immaginare come poteva essersi svolto l'amore tra la badessa e il cappellano [...] agli occhi del mondo e di loro stessi, perfettamente casto, e nello stesso tempo d'una carnalità senza limiti in quell'esperienza dei sapori raggiunta per mezzo d'una complicità segreta e sottile. ⁴⁰

I riferimenti al Messico e ai «gesuiti» evocano l'agente CIA di madre messicana James Jesus Angleton, «l'immagine vivente del poeta-spia», «consumato coltivatore di orchidee» e «maestro di malvagità» noto per «l'abilità pressoché illimitata negli intrighi più bizantini», tra i quali «l'orchestrazione della campagna segreta [...] nelle elezioni italiane del 1948». ⁴¹ La vecchia cultura fascista e la «nuova» del «Politecnico» competono e si sincretizzano, come la spagnola e l'azteca:

Certo i gesuiti s'erano proposti di gareggiare con lo splendore degli Aztechi, le rovine dei cui templi e palazzi – la reggia di Quetzacoatl! – erano sempre presenti a ricordare un dominio esercitato con gli effetti suggestivi d'un arte trasfiguratrice e grandiosa. C'era una sfida nell'aria [...] l'antica sfida tra le civiltà d'America e di Spagna nell'arte d'incantare i sensi con seduzioni allucinanti. ⁴²

Così dalla stravolta simbologia biblica del «Politecnico», correlata alla Spagna franchista, di cui si è detto nella quarta parte, emerge la simbologia dei culti aztechi; nell'immagine di Goya del primo numero oltre all'impiccato figura un soldato semidisteso «a compiacersi del male», spiega la didascalia, e si ritrova una figura

³⁷ M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 108-109.

³⁸ Cfr. *C'è un lungo conto con Franco*, «Il Politecnico», n. 1, cit., p. 3

³⁹ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 127.

⁴⁰ Ivi, p. 133.

⁴¹ FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, prefazione di Giovanni Fasanella, traduzione di Silvio Calzavarini, Roma, Fazi Editore, 2007, pp. 215-216; p. 304. «Fra il settembre del 1943 e l'estate del 1944 [...] Angleton junior partecipa alla preparazione dei piani per le attività di controspionaggio in Italia» e «collauda il sistema della "Black Propaganda", cioè l'invio di informazioni false al nemico per depistarlo. Attività in cui [...] è maestro [...] un personaggio come Luca Osteria»; «James Jesus svolge il suo ruolo di supervisore nella delicata fase dei contatti segretissimi tra Soe e repubblicani» (M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 114-115).

⁴² I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., pp. 130-131.

equivalente, in *Sapore Sapere*, nella menzione del *chac-mool*: «Il *chac-mool*, figura umana semisdraiata, in posa quasi etrusca, che regge un vassoio posato sul ventre; sembra un bonario, rozzo pupazzo, ma è su quel vassoio che venivano offerti al dio i cuori delle vittime». ⁴³ Un ulteriore riferimento al periodico vittoriniano si coglie nel brano dove comincia la visita a Monte Albán, «complesso di rovine di templi, bassorilievi, grandiose scalinate, piattaforme per i sacrifici umani»; nel giro disinvolto di due frasi, Calvino evoca il fattaccio del falso racconto proletario del «Politecnico» intitolato *All'alba si chiudono gli occhi*, ⁴⁴ e uno dei temi più vistosi della polemica Vittorini-Togliatti, la *quistione* quantità e qualità: ⁴⁵ «Ciò non toglie che nel nostro viaggio Olivia e io *vedessimo tutto quello che va visto* (certo non poco, come *quantità e qualità*). Per l'indomani era fissata la visita agli scavi di Monte Albán». ⁴⁶ Un riferimento al 1945 italiano segue poco oltre, dove si parla dei «villaggi conquistati» nelle guerre e si osserva «il dio del villaggio a testa in giù», ⁴⁷ come Mussolini nell'aprile 1945 a Milano.

In *Sapore Sapere* una evocazione dell'ultimo romanzo di Pavese, *La luna e i falò*, si osserva nella caratterizzazione dell'amico messicano «Salustiano Velazco», che rispondendo «su queste ricette della gastronomia monacale, *abbassava la voce* come confidandoci segreti indelicati. *Era il suo modo di parlare*, questo; o meglio, uno dei suoi due modi». ⁴⁸ Si tratta della sonora autocitazione di uno scritto di Calvino su Pavese, particolarmente appropriato al contesto di *Sapore Sapere*, che tratta appunto de *La luna e i falò* e si intitola *Pavese e i sacrifici umani*, interessante qui in particolare dove Calvino scrive del personaggio Nuto, caratterizzato similmente da «*Una voce che è solo un brontolio tra i denti*: Nuto è una figura [...] chiusa e taciturna ed evasiva [...] il romanzo consiste tutto negli sforzi del protagonista per cavare a Nuto quattro parole di bocca. Ma è *solo così che Pavese parla veramente*». ⁴⁹ L'incipit di *Pavese e i sacrifici umani* è peraltro centrato sulla prosa pavesiana, «tessuto di segni» con una «faccia segreta»:

Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può dire solo tacendola. Tutt'intorno si compone un tessuto di

⁴³ Ivi, p. 145. «Potrebbe essere la vittima stessa, supina sull'altare, che offre le proprie viscere sul piatto... O il sacrificatore che assume la posa della vittima [...] Senza questa reversibilità il sacrificio umano sarebbe impensabile» (ivi, p. 146).

⁴⁴ Ivi, p. 135; cfr. G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

⁴⁵ Togliatti nella sua *Lettera a Elio Vittorini* risolve gramscianamente le considerazioni del destinatario sulla «qualità», attingendo dagli scritti dei *Quaderni* e in particolare a *Il materialismo storico*, dove Gramsci non lesina sarcasmo sugli estimatori della suddetta (cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, pp. 43-44); nella stessa opera Gramsci osserva, in un articolato discorso a proposito di cibo e conoscenza che muove da Feuerbach, che «l'uomo è quell'animale che ha mangiato se stesso, proprio quando era più vicino allo "stato naturale", cioè quando non poteva moltiplicare "artificialmente" la produzione di beni naturali» (ivi, p. 36).

⁴⁶ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 135, corsivo mio.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 129, corsivo mio.

⁴⁹ I CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, «Avanti!», 12 giugno 1966; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo I, p.1233, corsivo mio. Si ritrova anche più avanti Salustiano Velazco, il Nuto della situazione, con le sue reticenti rivelazioni: «Cominciò a darci dettagli archeologici ed etnografici [...] che si perdevano nel rimbombo [...] Dai gesti e da parole sparse che riuscivo a cogliere, "sangre... obsidiana... divinidad solar..." capivo che stava parlando dei sacrifici umani» (I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 140).

segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile). [...] Tutto quel che egli ci dice gravita in una direzione sola, [...] su una preoccupazione ossessiva: i sacrifici umani.⁵⁰

Sapore Sapere fonde il motivo gastronomico e il motivo dei sacrifici umani nel tema cruciale del cannibalismo. Infatti, dati i riti come «l’offerta al sole d’un cuore umano palpitante, perché l’aurora ritorni a illuminare il mondo ogni mattino»,⁵¹ aleggia la domanda sul destino dei corpi dei sacrificati, che viene temporaneamente elusa («“gli avvoltoi”. Erano loro a sgomberare gli altari e a portare al cielo le offerte»⁵²). Il racconto culmina nell’esperienza turistica e mistica dell’ascesa, sacrificio, catabasi e rinascita nei templi Maya di Palenque:

M’ero inerpicato al Tempio del Sole, fino al bassorilievo del Sole-giaguaro, al Tempio della Croce Fogliata, fino al bassorilievo del *quetzál* (colibrì) [...] poi al Tempio delle iscrizioni [...]. Nella cripta c’è la tomba del re-sacerdote. [...] Discesi, risalii alla luce del sole-giaguaro, nel mare di linfa verde delle foglie. Il mondo vorticò, precipitavo sgozzato dal coltello del re-sacerdote.⁵³

Si può quindi comporre una soluzione del versante pavese degli enigmi allusi da Calvino nei racconti per «i cinque sensi» che, per quanto qui si scorge, culminano in *Sapore Sapere*. Se Pavese è re (*Un re in ascolto*), se la menzione di «*have mercy of me*» (*Il nome, il naso*) rimanda all’ultima nota del *Mestiere di vivere* e a Baudelaire, e quindi al suo diario intitolato *Il mio cuore messo a nudo*,⁵⁴ si allude con *Sapore Sapere* allo sconcertante capolavoro di *humour* nero celato nel suicidio di Pavese, che può dirsi una sorta di sacrificio azteco a secco: Poe infatti aveva affermato che il più importante libro di tutti i tempi sarebbe stato scritto da colui che fosse riuscito, titolando «Il mio cuore messo a nudo», a dare piena soddisfazione al titolo. Con grave smacco letterario del Baudelaire araldo di Poe, il re-sacerdote Pavese uccide se stesso nel momento in cui mette a nudo il suo «cuore» nascosto, ovvero «porta alla luce del sole» il suo diario segreto, *Il mestiere di vivere*, le cui ultime parole riecheggiano peraltro il noto *refrain* di *The raven*: «non scriverò più».⁵⁵

Ululame

Mordo Nahum, il mio greco, quasi iriconoscibile per la sontuosa pinguedine e per l’approssimativa uniforme sovietica che indossava: e mi guardava dagli scialbi occhi di gufo.
LEVI, *La tregua*

⁵⁰ I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, cit., p. 1230.

⁵¹ I. CALVINO, *Sapore Sapere*, cit., p. 137.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, pp. 147-148.

⁵⁴ A proposito dei diari di Baudelaire, Calvino allude anche ai *Razzi*, parlando della tomba del re-sacerdote dove si vede «un macchinario da fantascienza che ai nostri occhi sembra di quelli che servono a lanciare i razzi spaziali» (ivi, p. 147).

⁵⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., p. 400, corsivo mio.

Sapore Sapere tratta non solo dei sacrifici umani aztechi, ma del contestuale cannibalismo delle carni dei sacrificati, a proposito del quale il «Nuto» del racconto calviniano accenna con reticenza agli «avvoltoi», prima che emerga l'inquietante rivelazione sul cannibalismo. Ma si nutrono di cadaveri anche gli sciacalli, argomento metaforico di un interessante studio di Mark Pietralunga dedicato alla morte di Pavese, e intitolato appunto, da un articolo di Arrigo Cajumi su questi temi, *'Gli sciacalli ululano di fronte ai morti'*. Pietralunga muove dal lavoro di Pavese nella casa editrice Einaudi:

Ernesto Ferrero dichiara che il suicidio di Pavese nell'agosto 1950 «è uno di quei colpi che possono affondare una iniziativa ancora in fase di decollo», dato che nel 1950 «la Giulio Einaudi Editore era in buona sostanza la Cesare Pavese editore». Il riconoscimento espresso da Vittorini, alla scomparsa di Pavese, – «sul suo lavoro si sosteneva la casa Einaudi» – avvalorava il ruolo centrale che egli occupava all'interno della Casa.⁵⁶

Un «ruolo centrale» a proposito del quale lo stesso Einaudi avrà da confessare alcune sfumature interessanti, su come Pavese «teneva i rapporti con gli scrittori», essendo egli «nei suoi giudizi sugli autori» «preciso e talvolta un po' settario», e per di più tenacemente

radicato nella difesa dell'autonomia e dell'indipendenza della casa editrice di cui si sentiva parte dominante. Dopo Leone Ginzburg è stato lui l'artefice della casa editrice fino agli anni Cinquanta, si identificava completamente nella Einaudi.⁵⁷

Trattando delle reazioni alla morte di Pavese, Pietralunga si sofferma su un articolo che «costrinse alla mobilitazione la “famiglia”» degli intellettuali Einaudi, i quali ritennero «oltrepassato ogni limite di rispetto nei confronti della memoria di Pavese», dando luogo ad una «protesta sulla stampa» con il sostegno della «solidarietà del Sindacato degli scrittori».⁵⁸ Questa protesta, iniziata da Calvino su «L'Unità» del 12 settembre 1950 con l'articolo *Malvagità degli ignoranti*, muoveva contro l'«ignobile»⁵⁹ scritto comparso su un periodico di punta della guerra fredda angloamericana in Italia, «La settimana Incom Illustrata», a firma del direttore della medesima testata, Luigi Barzini jr., che è risultato tra gli autori del Congresso per la libertà della cultura finanziato dalla CIA,⁶⁰ tra i referenti dello *Psychological Warfare Branch* in Italia,⁶¹ e che peraltro anni dopo ha replicato su «L'Europeo» con «un

⁵⁶ MARK PIETRALUNGA, *'Gli sciacalli ululano davanti ai morti'*. In *difesa di Cesare Pavese*, in MARIO B. MIGNONE (a cura di), *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference, Stony Brook, NY, 13-14 Marzo 2009, Salerno, Edisud, 2010, p. 142.

⁵⁷ Giulio Einaudi cit. ivi, p. 143.

⁵⁸ M. PIETRALUNGA, *'Gli sciacalli ululano davanti ai morti'*, cit., p. 143.

⁵⁹ Piero Calamandrei cit. ivi, p. 144.

⁶⁰ Cfr. F. STONOR SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA*, cit., p. 221.

⁶¹ «Subito dopo la guerra, Barzini jr. è al centro di alcune operazioni editoriali promosse dal Pwb, l'ufficio per la propaganda e la guerra psicologica dei servizi angloamericani. È tra i fondatori del Sisi (Servizio informazioni stampa italiana), [...] Dirige il rotocalco “La settimana Incom”. Collabora al “Corriere Lombardo” di Milano, “diretto dall'eroe liberale e amico Edgardo Sogno”, vecchia conoscenza del Soe, e al quotidiano “Risorgimento liberale”, riaperto dal Pwb, che ne ha affidato la direzione prima a Renato Mieli e poi a Mario Pannunzio» (M. J. CEREGHINO, G. FASANELLA, *Il golpe inglese*, cit., pp. 185-186).

ritratto al vetriolo di Enrico Mattei tratteggiato subito dopo la sua morte». ⁶² Secondo il giornalista, Pavese «non era uno scrittore incomprensibile e noioso: era un genio pericoloso per la società»: ⁶³

Vinto un clamoroso premio letterario e fatto il suo ingresso nel gran mondo, Pavese si sentì deluso perché «aveva perso la cosa che credeva più cara al mondo, il nemico da combattere, l'odio» e avendo scoperto, qualche settimana più tardi, la sua solitudine, si uccise. Barzini conclude: «Non credeva più a nulla, né alle vecchie fole, né alle nuove, e non voleva più nulla: Che cosa poteva volere?». ⁶⁴

Risulta curioso che Barzini jr. si sia lamentato di una certa perspicacia di Pavese, che «indovinava complotti e stratagemmi segreti per denigrarlo, ignorarlo, e combatterlo». ⁶⁵ Un altro articolo segnalato da Pietralunga, valutato tuttavia meno becero del precedente, porta la firma di Giorgio Prosperi, un altro intellettuale in «disaccordo col comunismo», ⁶⁶ ed esibisce un titolone di particolare interesse: *I possibili significati di un gesto disperato. Buio a mezzogiorno per Cesare Pavese. Doveva essere ben grave il dramma che ha spinto l'autore di "Il compagno" ad uccidersi nel pieno pomeriggio della sua pensosa e laboriosa giornata di scrittore e di uomo.* Come si legge, il titolo di Prosperi è una citazione netta del *Darkness at Noon* di Koestler («buio a mezzogiorno»), e non lesina l'ironia sul defunto («doveva essere ben grave il dramma» ecc.). Sebbene Pietralunga, muovendo dal becerume del Barzini jr. di *Falò di uno scrittore*, giudichi il ritratto di Pavese tracciato da Prosperi «per la maggior parte, equilibrato», si può notare qui il curioso riferimento alla «sera del premio Strega 1950», che «secondo Prosperi, era *l'ora solare* di Pavese dopo anni di tenacia e di duro lavoro». ⁶⁷ È interessante il fatto che Prosperi rilevi (o biasimi) il marxismo di Pavese, «filologo espertissimo, conoscitore come pochi della nostra lingua e passato attraverso l'esperienza di altre letterature», un marxismo «di marca fine, la più fine che si possa immaginare». ⁶⁸ La spiegazione della morte di Pavese elargita con sicumera da Prosperi riassume peraltro i più triti slogan diffusi dagli apparati della guerra fredda culturale: «l'incapacità di trovare una sintesi tra l'idea liberale e il fatalismo materialistico», ⁶⁹ da cui pacificamente conseguirebbe, secondo il lettore di Koestler, «uno stato di dissidio morale che sbocca nell'esaurimento e nella nevrosi». ⁷⁰

Rimandando allo studio di Pietralunga per i moti di riscossa in difesa dell'autore di *Lavorare stanca*, questo accenno alle guerre post-pavesiane si può completare, data l'espressività dei titoli di questi articoli, con una prima scorsa ad una bibliografia

⁶² Ivi, p. 186.

⁶³ Luigi Barzini jr. cit. in M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 146.

⁶⁴ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 146.

⁶⁵ Luigi Barzini jr. cit. *Ibidem*.

⁶⁶ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 150.

⁶⁷ Ivi, p. 149, corsivo mio.

⁶⁸ Giorgio Prosperi cit. *ivi*, p. 150.

⁶⁹ M. PIETRALUNGA, 'Gli sciacalli ululano davanti ai morti', cit., p. 150.

⁷⁰ G. Prosperi cit. *Ibidem*.

degli scritti su Pavese.⁷¹ È degno di nota ad esempio il titolo di uno scritto comparso venticinque anni dopo la morte dello scrittore: *Venticinque anni fa Cesare Pavese moriva suicida a Torino, oggi ci parla di lui Fernanda Pivano. Quella notte all'Hotel Roma, stanza 49: un uomo, un libro e venti dosi di veleno*. Il titolo infatti richiama l'attenzione sul numero della stanza nel quale Pavese è stato ritrovato suicida, 49 come *I 49 racconti* di Hemingway (pubblicati da Einaudi nel 1947), autore che in termini di guerra fredda letteraria italiana rimanda al «Politecnico», e fu tra i *casus belli* dell'attacco di Alicata. Si potrebbe non farci caso, se non fosse che l'accenno alla camera risulta ripreso da un altro articolo, più curioso questa volta per il nome dell'autore che per il titolo: Giuseppe Grieco, *Hotel Roma, Torino: in questa camera, 25 anni fa, si uccideva Cesare Pavese*. Verrebbe da dire che «Il Politecnico» colpisce ancora: si tratta infatti del nome che compare come autore del finto racconto proletario del settimanale vittoriniano. Lo stesso Grieco replica cinque giorni dopo, attardandosi a prendere in giro il defunto: *25 anni fa, in una camera d'albergo a Torino, si uccideva Cesare Pavese. Sei un bravo poeta ma non basta per una donna*. A scoppio ritardato, cinque anni dopo, il biografo di Pavese del Pci, Davide Lajolo, scrive un articolo dove parrebbe ironizzare, sempre nel titolo, sulla ricomparsa ad effetto dell'«operaio» «Giuseppe Grieco»: *A 30 anni dalla morte di Pavese. Da Torino alla Langa con l'«operaio» Pavese*.

Se questi eventi possono spiegare alcuni rimandi di Calvino dai temi del cannibalismo azteco di *Sapore Sapere* alle questioni pavesiane, la pertinenza di altri inquietanti temi connessi, quali le ricette con le quali la carne umana veniva cucinata, o la modulazione piccante dei sapori nella cucina messicana, devono ancora essere chiariti. Calvino ha insistito su questi riferimenti nei diversi scritti d'argomento azteco, tra i quali la recensione ad un libro comodamente intitolato *Cannibali e re*. Anche qui Calvino accenna al problema della cucina, trattando dell'«uccisione rituale di grandi quantità di prigionieri di guerra», che «venivano mangiati in grandi banchetti», e chiosa tra parentesi: «scarse informazioni trovo sul modo in cui venivano cucinati: le salse a base di peperoncino paiono essere l'ingrediente più importante».⁷² Qui si ipotizza che i riferimenti di Calvino alla cucina del cannibalismo e a Pavese abbiano preso spunto dal brano seguente, tratto da una lettera del Piemontese a Poggioli:

Tanto Einaudi che io siamo incantati della sua proposta di collaborare con noi. Il nostro agente di New York, Sanford *Greenburger*, batte la fiacca, e io vedrei di buon occhio un suo cortese carteggio di segnalazioni delle *novità letterarie e culturali più squisite*. Soprattutto la sua *posizione di universitario dovrebbe consentirle di conoscere 'dall'interno' quel che bolle in pentola* in molti ambienti dell'alta cultura.⁷³

⁷¹ Cfr. LUISELLA MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 89 sgg.

⁷² I. CALVINO, recensione a *Cannibali e re* di Marvin Harris, «La Repubblica», 8 gennaio 1980; cito da ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, pp. 2025-2026.

⁷³ Pavese a Poggioli, 15 ottobre 1948, in C. PAVESE, RENATO POGGIOLI, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Introduzione di Roberto Ludovico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 61.

Se l'immagine pavesiana di un Poggioli in cottura che può «conoscere 'dall'interno' quel che bolle in pentola» può spiegare l'innescò della costruzione tragicomica calviniana, lo spunto più importante viene da un'altra missiva al medesimo destinatario, al quale si annuncia la sferzante nota editoriale pavesiana al suo *Fiore del verso russo*; scrive Pavese: «Einaudi [...] ha deciso, per varie ragioni, di premettere al *Fiore* una sua avvertenza, e ne è risultato il testo che le accludo. Lo veda – mi pare piccante».⁷⁴

Giulio contro Cesare

Le Squadre Speciali erano costituite in massima parte da ebrei. [...] Si rimane attoniti davanti a questo parossismo di perfidia e di odio: dovevano essere gli ebrei a mettere nel forno gli ebrei, si doveva dimostrare che gli ebrei, sotto-razza, sotto-uomini, si piegavano ad ogni umiliazione, perfino a distruggere se stessi.
LEVI, *I sommersi e i salvati*

Nella Svizzera della Seconda guerra mondiale, crogiolo dell'attività degli apparati d'*intelligence* che daranno vita alla guerra fredda culturale e letteraria occidentale,⁷⁵ per la Einaudi maturò «un dato nuovo, che si rivelerà per molti aspetti dirompente»:

Nel periodo svizzero Einaudi aveva programmato la nascita di una nuova sede della casa editrice a Milano in cui un ruolo centrale doveva assumere la presenza, ora interna e a pieno titolo, di Elio Vittorini, che avrebbe dovuto realizzare quel «periodico di educazione popolare» di cui Einaudi, si è visto, aveva scritto ad Alicata il 18 agosto 1943, già allora indicandone come condirettore lo stesso Vittorini.⁷⁶

Luisa Mangoni nota come tra Pavese e Vittorini, dopo un «tratto comune di strada», inizino a delinarsi «dapprima sottili, poi sempre più netti, motivi di contrasto, che sfoceranno in aperto dissenso e scontro sui destini editoriali della Einaudi nel dopoguerra»:

Ma allora fu un altro elemento ad entrare in gioco: nella lenta elaborazione del lutto per la perdita di Ginzburg, Pavese si farà in parte portatore della continuità della Einaudi quale Ginzburg l'aveva voluta, facendo di quella eredità un limite esplicito e invalicabile posto alle trasformazioni della casa editrice.⁷⁷

Einaudi, ansioso di competere con la ricezione della letteratura statunitense di editori come Bompiani e Mondadori,⁷⁸ incaricò Pavese del carteggio con Poggioli, che si presentava, senza falsa modestia, come una sorta di nume tutelare dei rapporti letterari tra Italia e Stati Uniti:⁷⁹

⁷⁴ Pavese a Poggioli, 5 ottobre 1949, ivi, p. 99.

⁷⁵ Cfr. F. STONOR SAUNDERS, *Gli intellettuali e la CIA.*, cit., p. 70.

⁷⁶ LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 202.

⁷⁷ Ivi, pp. 62-63.

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 210.

⁷⁹ I legami della Einaudi con la politica culturale statunitense sono stati rilevati dalla Mangoni, ad esempio nel carteggio tra Giulio e Mario Einaudi del dopoguerra, caratterizzato da un «costante sottofondo»: «all'indispensabile e riconosciuta

Non c'è una o quasi di versioni di libri nostri fra la molte che stanno per apparire in America che non sia stata, almeno in parte, suggerita o consigliata da me. Intendo anche lavorare un poco anche [sic] nel campo della presentazione in Italia di buone cose americane.⁸⁰

La situazione di Pavese era tanto complessa e contraddittoria da ispirare qualche pagina di Calvino su Montezuma.⁸¹ Pavese era un grande scrittore con una propria linea tematica e poetica, un estimatore e traduttore della letteratura americana, un saggista con una propria linea culturale e politica, ed era amico e successore ideale della mente intellettuale della Einaudi, il russista Leone Ginzburg, torturato a morte dai nazisti; inoltre l'autore de *Il compagno* era iscritto al Pci e interveniva nella cultura militante, ed era infine dipendente della Einaudi, quindi di Giulio, che nel dopoguerra agiva tuttavia per ridimensionarlo a favore di Vittorini (dopo aver manovrato a sfavore di Ginzburg quando questi era al confino).⁸² In quest'ultima veste di einaudiano, Pavese attende al carteggio con Poggioli allestito dallo stesso Einaudi. Ci si può chiedere se si intendeva far ricadere su Pavese, come in parte fu, la responsabilità dell'operato di Poggioli, che incastrerà l'Einaudi con la pubblicazione del suo *Fiore del verso russo*. La meritoria edizione del carteggio Pavese-Poggioli consente una ricostruzione (qui sintetica) della macchinazione, e anche le lacune documentarie risultano interessanti:

Non è stato possibile reperire tra i documenti dell'AE [Archivio Einaudi], e neppure fra quelli dell'archivio privato di Renato Poggioli, la lettera con cui il comparatista propone a Einaudi di pubblicare la sua antologia sulla poesia russa.⁸³

La missiva con la proposta poggioliana del *Fiore* non si trova, ma è comunque significativa la breve risposta di Pavese alla lettera sparita:

leggo la sua [...] Quanto alla sua proposta per il *Fiore del verso russo*, la cosa m'interessa molto. Mi sappia dire se il libro è già pronto, e in questo caso può esser tanto gentile da sottopormelo? Intanto sono lieto di dirle che stanno per uscire in volume gli scritti di Leone Ginzburg sulla letteratura russa. Poi usciranno gli altri, storici e politici.⁸⁴

posizione di antifascismo era opportuno si accompagnasse una qualche garanzia di omogeneità rispetto alla politica degli USA» (ivi, p. 191); compaiono così nei programmi Einaudi «temi e autori sollecitati dal progetto di propaganda degli Stati Uniti» (ivi, p. 198); lo stesso Mario Einaudi era «direttamente impegnato a collaborare con l'Office of War Information e il Council of Foreign Information» (ivi, p. 187); tra i collaboratori della Einaudi figura ad esempio «Bruno Zevi, tornato dagli Stati Uniti e impegnato presso lo Psychological Warfare Branch» (ivi, p. 186); secondo la studiosa «tutti gli scambi di lettere in questo periodo tra Mario e Giulio Einaudi [...] offrono [...] qualche spunto sull'attività dell'Office of War Information in Italia» (ivi, p. 187).

⁸⁰ Poggioli a Pavese, 16 marzo 1947, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 40.

⁸¹ Cfr. I. CALVINO, *Montezuma e Cortés*, «Corriere della Sera», 14 e 21 aprile 1974; poi in C. A. BURLAND, *Montezuma signore degli Aztechi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XIII-XXII; poi in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, pp. 2013-2024.

⁸² «Era stato Einaudi, del resto, nel 1935, durante il confino di Ginzburg, a farsi promotore di quei cambiamenti [...] nella [rivista] "Cultura", e, agli inizi degli anni quaranta, a instaurare per primo rapporti col gruppo di "Primato" [...] è ancora Einaudi nel 1945 a cogliere come essenziale l'inserimento di Vittorini, e attraverso di lui il rapporto con Milano» (L. MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 211).

⁸³ C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 48 nota 1.

⁸⁴ Pavese a Poggioli, 10 dicembre 1947, ivi, p. 48.

È da notare l'accento di Pavese agli «scritti di Leone Ginzburg sulla letteratura russa». Pavese riceve la proposta del *Fiore*, ma chiede a Poggioli «se il libro è già pronto», e comprensibilmente, che solo «in questo caso» venga inviato in visione. A questo punto il *cold warrior* Poggioli scavalca Pavese, e scrive al padrone della Einaudi:

Le traduzioni del *Fiore del verso russo* son tutte pronte. [...] Manca la prefazione ad alcuni materiali che includerò in appendice. Se vuole vedere una copia dattiloscritta dell'opera così com'è ora, gliela manderò volentieri.⁸⁵

Poggioli chiede in sostanza un accordo di pubblicazione in bianco, mostrando in anteprima le sole traduzioni, segnalando che inserirà «la prefazione ed alcuni materiali», che consisteranno nella bazzecola di 200 pagine dello stesso discorso sulla letteratura e cultura russa e sovietica del Poggioli del Ventennio. Pavese riceve evidentemente l'ordine dal principale di accettare la proposta alle condizioni date da Poggioli, e deve metterci la faccia: «mandi *dunque* il manoscritto, possibilmente pronto per la stampa, o comunque tale che basti aggiungere poi le nuove pagine».⁸⁶ Ma l'appetito aumenta, e così Poggioli propone all'editore la pubblicazione del suo periodico diretto dall'America, «Inventario»; a questo punto del carteggio, si legge temendo che Pavese stia per dire a Poggioli di mangiarselo:

Einaudi mi ha messo al corrente del carteggio avvenuto tra lui e Berti intorno a «Inventario» e mi passa ora la sua lettera, pregandomi di dir anch'io la mia. La mia in poche parole, è di non far più riviste, cascasse il mondo. Troppi grattacapi ci hanno dato le passate e ora felicemente defunte. [...] non metto nel mio consiglio nessun interesse personale. Semplicemente, noto che, se si fa una rivista, mancano soldi, tempo e voglia per fare i libri e viceversa.⁸⁷

Poggioli intanto invia il materiale antologico del *Fiore*, cioè le sole traduzioni delle poesie, ricevendo peraltro i complimenti di Pavese sulla «splendida fatica»;⁸⁸ quattro mesi dopo annuncia l'invio dei restanti materiali, ovvero:

Il frontespizio, l'avvertenza, l'introduzione, in altri termini tutto il materiale che precederà l'antologia. Inoltre vi troverà tutto il materiale che la segue, vale a dire le annotazioni, completamente rifatte e rivedute, e l'indice generale. Inoltre vi troverà i materiali vari da pubblicarsi nel corpo dell'antologia (vite, commenti, etc).⁸⁹

Si tratta di un labirinto tale da disorientare un editore esperto come Pavese, che infatti risponde con sconcerto: «appena mi sarò raccapezzato nell'incredibile selva del manoscritto le darò ulteriori notizie».⁹⁰ Il giorno successivo Pavese rileva alcuni errori nella complessa costruzione del libro, e precisa che non ha potuto prender

⁸⁵ Poggioli a Giulio Einaudi, 12 gennaio 1948, ivi, p. 49.

⁸⁶ Pavese a Poggioli, 23 gennaio 1948, ivi, p. 50, corsivo mio.

⁸⁷ Pavese a Poggioli, 18 marzo 1948, ivi, pp. 50-51.

⁸⁸ Pavese a Poggioli, 9 aprile 1948, ivi, p. 51.

⁸⁹ Poggioli a Pavese, 4 settembre 1948, ivi, p. 55.

⁹⁰ Pavese a Poggioli, 14 ottobre 1948, ivi, p. 60. Il 20 aprile 1949 Pavese scrive a Poggioli: «io passai il suo dattiloscritto religiosamente ai tipografi non presumendo di entrare, come il toro, in mezzo a tanta filologia» (ivi, p. 83); ancora Pavese il 3 maggio 1949: «Il *Fiore* è una foresta. Ci ho messo le mani e me le sono scorticate» (ivi, p. 86).

coscienza del contenuto: «Mi scusi, Poggioli, se non le dico ancor nulla del suo lavoro, ma sinora non ho potuto altro che rimescolarlo come si fa con le carte da gioco [...] leggerò e sono certo che sarà di mio gusto».⁹¹ Si tratta, si noti, della lettera già citata che prosegue con l'immagine di Poggioli nella pentola che bolle, musa del Calvino di *Sapore Sapere*. Ma intanto Pavese, se non ancora il *Fiore*, ha mangiato la foglia, e forse il ruolo di traditore di Ginzburg e complice di Poggioli non gli garba. La temperatura si fa polare. Nella missiva successiva a Poggioli ad esempio, Pavese si informa su una storia letteraria statunitense («Einaudi mi prega di chiederle che ne pensa») specificando che «il libro non dovrebbe essere troppo *American Legion* o fascista».⁹² Poggioli a sua volta informa cinicamente Pavese che sta per pubblicare in Italia (ma non è vero)⁹³ un libro che nel titolo si sovrappone a quello di Ginzburg: «I miei *Scrittori Russi* (non è un plagio... questo mio titolo ginzburghiano) entrano ora in tipografia».⁹⁴ In questa *escalation* della *psychological warfare*, Poggioli chiede a Pavese, e non per la prima volta, di collaborare a «Inventario», che sta per riprendere le pubblicazioni sotto la direzione di Luigi Berti: «Berti sta per riprendere “Inventario” a Milano con l'Istituto Editoriale Italiano, e le saremo grati se volesse collaborare».⁹⁵ La risposta di Pavese, che coinvolge anche l'innominato «Politecnico» (pure rivista Einaudi), non lascia tanti margini:

Possibile che rinasca «Inventario»? Berti si sta giocando l'estrema sua reputazione facendo il segretario di «Selezione», puzzonata che non può nemmeno scusarsi, come altre, con l'ardore rivoluzionario dei suoi intenti. Inoltre non ci traduce i libri per cui s'è impegnato da tempo. Spiacevole uomo.⁹⁶

Dopo aver spedito il *Fiore* alla Einaudi nella foggia del *puzzle* di cui si è detto, Poggioli, il 2 marzo 1949, propone una sua scissione in due volumi, l'antologia da una parte e tutti i commenti dall'altra, magicamente riuniti.⁹⁷ Risponde Pavese: «Ho sottoposto [...] a Einaudi: [...] il secondo volume i lettori tenderebbero a trascurarlo e sentirebbero come *sopruso* l'obbligo di comprarlo».⁹⁸ Poggioli, sempre più accusatorio, ostenta di dubitare che si tratti della volontà dell'editore: «Naturalmente, tocca all'editore decidere riguardo all'idea di *pubblicare* il *Fiore* in un volume o due. Se l'editore preferisce la prima soluzione, ottimamente».⁹⁹ Intanto Poggioli spedisce 65 pagine di un'altra sua opera sulla letteratura russa (opera e pagine di cui non è rimasta traccia),¹⁰⁰ che Einaudi accetta di pubblicare. Pavese lascia scritto nero su bianco che è stato Einaudi ad accettare l'opera, e ne commenta l'anteprima:

⁹¹ Pavese a Poggioli, 15 ottobre 1948, ivi, p. 61, corsivo mio.

⁹² Pavese a Poggioli, 29 ottobre 1948, ivi, p. 66.

⁹³ «Il titolo annunciato [...] non corrisponde ad alcun volume pubblicato da Le Monnier. Si tratta di un progetto editoriale che non fu realizzato» (ivi, p. 74 nota 9).

⁹⁴ Poggioli a Pavese, 4 gennaio 1949, ivi, p. 74.

⁹⁵ Poggioli a Pavese, 30 gennaio 1949, ivi, p. 75.

⁹⁶ Pavese a Poggioli, 7 febbraio 1949, ivi, p. 76. Risponde Poggioli il 26 febbraio: «mi rincresce di sentire il severo (forse giusto) giudizio su un mio vecchio amico» (ivi, p. 77).

⁹⁷ Cfr. ivi, pp. 78-79.

⁹⁸ Pavese a Poggioli, 10 marzo 1949, ivi, p. 80, corsivo mio.

⁹⁹ Poggioli a Pavese, 15 marzo 1949, ivi, p. 81, corsivo mio.

¹⁰⁰ «Non rimane traccia nell'Archivio Einaudi di queste prime 65 pagine del *Genio della letteratura russa* [...] del manoscritto [...] non è rimasta alcuna testimonianza neppure tra le carte di Renato Poggioli» (ivi, p. 81, nota 1).

Il Genio della letteratura russa è piaciuto ad Einaudi, che chiede il resto e si propone [...] di stenderle un contratto. Pensa che accompagnerà bene il *Fiore* [...]. Personalmente, non mi ha del tutto persuaso: trovo che è più un lavoro di gusto che di vero impegno e ricerca storica; non mancano le definizioni e i punti di vista *saisissants* ma – sarà perché quel mondo mi è parecchio esotico – non ci credo mai fino in fondo.¹⁰¹

Finalmente, il 5 ottobre 1949, Pavese annuncia di aver condito il *Fiore*:

Einaudi che scorre i suoi libri soltanto in ultime bozze ha deciso, per varie ragioni, di premettere al *Fiore* una sua avvertenza, e ne è risultato il testo che le accludo. Lo veda – mi pare piccante.¹⁰²

Il termine pavesiano «piccante» si gusta meglio se letto etimologicamente, e quindi ricondotto dall'ambito gastronomico all'ambito cavalleresco e guerresco, in quanto deriva da «piccare» nel senso di colpire o ferire con la picca. Per Poggioli, personalmente, il riferimento è innanzi tutto al gioco delle carte: basta aprire sull'indice il libro di Ginzburg *Scrittori russi*, curato da Pavese e pubblicato nel 1948, per notare che il primo saggio è sulla *Dama di picche* di Puškin, che segue una *Avvertenza* editoriale pavesiana ben diversa da quella riservata al *Fiore*: celebra la militanza politica e il sacrificio di Ginzburg («fu uno dei più attivi e coraggiosi esponenti dell'antifascismo italiano»), e promuove i suoi studi sulla letteratura russa come una «leggibile ed organica interpretazione di quella letteratura».¹⁰³

Tuttavia la definizione «piccante» dell'*Avvertenza* al *Fiore*, con il suo significato di colpo sferrato con la picca, cela un ulteriore riferimento, essendo assimilabile al «colpo di fioretto»¹⁰⁴ che nelle parole di Togliatti definisce l'attacco di Alicata al «Politecnico». Poggioli dà segno di aver raccolto: si ricorderà che Alicata critica il «Politecnico» in una rubrica di «Rinascita» intitolata «noterelle di letteratura», e Poggioli vi accenna minacciando una recensione al pavesiano *Prima che il gallo canti*: «sto scrivendo anche una *noterella* in forma di multipla recensione, dove vorrei parlare anche del suo libro».¹⁰⁵

Un primo riferimento alla polemica comunista contro il «Politecnico» celata nella *Avvertenza* «piccante» si può cogliere ricordando quanto scrive Togliatti sul programma del «Politecnico» («*Quando il Politecnico, è sorto, l'abbiamo tutti salutato con gioia. Il suo programma ci sembrava adeguato a quella necessità di rinnovamento*», ecc.),¹⁰⁶ che ha un'eco nella *Avvertenza* di Pavese: «*Fu perciò con gioia che ci sobbarcammo all'impresa non lieve di stampare quest'autentico giardino di poesia e di erudizione*».¹⁰⁷ Un altro rimando alla polemica Vittorini-Togliatti si può

¹⁰¹ Pavese a Poggioli, 14 aprile 1949, ivi, p. 82. Il termine francese *saisissant* usato da Pavese può essere riferito al freddo pungente, e quindi alla guerra fredda. Cfr. anche le proposte di ristrutturazione del *Fiore* fatte da Pavese il 3 maggio 1949 (ivi, p. 86).

¹⁰² Pavese a Poggioli, 5 ottobre 1949, ivi, p. 99.

¹⁰³ *Avvertenza* editoriale in LEONE GINZBURG, *Scrittori russi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1948, p. 9.

¹⁰⁴ PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946; cito da *Rinascita 1944-1962*, antologia a cura di Paolo Alatri, vol. I, s. I., Luciano Landi Editore, stampa 1966, p. 202.

¹⁰⁵ Poggioli a Pavese, 4 dicembre 1949, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 112.

¹⁰⁶ P. TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, cit., p. 203.

¹⁰⁷ C. PAVESE, nota editoriale (non firmata) a R. POGGIOLI, *Il Fiore del verso russo*, Torino, Einaudi, 1949, p. VII.

riconoscere nella ripresa pavesiana della salve di interrogative che si leggono nell'*explicit* della *Corrente* «*Politecnico*»:

Ma a questo punto, si pone una domanda: in che misura è viva e moderna, cioè «nuova» e «utile», per noi, una letteratura che ha, fra gli altri come portabandiera, uno Hemingway? Ci può essere un'arte «umana», che non abbia come obiettivo una conquista di verità? E che bisogno abbiamo noi, oggi, d'un'arte che non sia «umana», cioè non aiuti gli uomini in una lotta conseguente per la giustizia e per la libertà?¹⁰⁸

Così Pavese nella *Avvertenza* al *Fiore del verso russo*:

Quando si chiude un libro come questo sorgono delle domande e dei dubbi: è possibile trasformare in modo radicale la vita di un popolo lasciandone intatta la cultura precedente? quali sono le ragioni rispettive di una cultura estensiva e di una intensiva? la guerra, qualunque guerra, non si fa mobilitando tutte le energie? Ma anche: fino a che punto la costrizione può diventare persuasione? s'ingannavano i profeti antichi ritirandosi in un deserto? la filosofia, la morale, l'arte, sopportano aggettivi?¹⁰⁹

Se quanto precede consente di dubitare che le interrogative pavesiane riguardino esclusivamente le vicissitudini letterarie sovietiche, e non anche le nostrane, si può apprezzare la consapevolezza pavesiana del ruolo del *Materialismo storico* gramsciano nella polemica Vittorini-Togliatti («quali sono le ragioni rispettive di una cultura estensiva e di una intensiva?»).

Poggioli, ricevuta l'*Avvertenza*, risponde piccato: «sono gratissimo a Giulio Einaudi per la sua avvertenza, non solo in quanto *aggrada*, ma anche in quanto *disgrada* dal mio libro».¹¹⁰ Le parole in corsivo rimandano infatti all'aspro sonetto CIII delle *Poesie* di Cino da Pistoia, che contiene nel titolo (che è il primo verso) i due termini: *Tutto che altrui aggrada a me disgrada*, dove nella prima quartina «disgrada» rima con la parola «agghiada», che rimanda ad un colpo inferto con un'arma da taglio (coltello, lancia ecc.), che nel verso successivo rima con la «spada» (e che potrebbe aver ispirato il famoso e curioso «ghiuto» di togliattiana memoria, e le sue rievocazioni calviniane):

Tutto che altrui aggrada a me disgrada,
ed emmi a noia e n' dispiacere il mondo.
Or dunque che ti piace? I' ti rispondo:
Quando l'un l'altro spessamente agghiada
E piacemi veder colpi di spada
Altrui nel viso [...]
e far mi piaceria di pianto corte
e tutti quelli ammazzar ch'io ammazzo
nel fier pensier là dov'io trovo morte

¹⁰⁸ MARIO ALICATA, *La corrente* «*Politecnico*», «*Rinascita*», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946; cito da *Rinascita 1944-1962*, cit., p. 172.

¹⁰⁹ C. PAVESE, nota editoriale non firmata a R. POGGIOLI, *Il Fiore del verso russo*, cit., pp. VII-VIII.

¹¹⁰ Poggioli a Pavese, 8 ottobre 1949, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 101. Poggioli peraltro aveva già letto e commentato l'avvertenza in una sua lettera di due giorni prima, chiedendo una correzione.

Il fattore fattucchiera

L'offrirvi quell'opera fu una prova per voi, così come fu una prova per me [...] Il caso della *Teoria dell'arte d'avanguardia*, in sé libro non controverso, è risultato in una prova involontaria e contraria. POGGIOLI a Pavese, 22 febbraio 1950

Calvino ne *Le lettere di Pavese* scrive di un 1950 dove già si intravede l'Italia «dei “successi letterari” e della “cultura di massa”»:

Il tutto con una guerra che incombe all'orizzonte dell'Asia. Questa temperie per Pavese prende il volto di due sorelle americane che sono a Roma a fare il cinema. S'innamora della più giovane, ma comunica e si confida soprattutto con la maggiore, anche se ciò che si chiede da lui è che scriva e firmi soggetti di film apposta per loro. L'epistolario documenta quasi giorno per giorno il precipitare della crisi. Le lettere diventano una serie di preannunci di morte.¹¹¹

Il legame quasi esplicito impostato da Calvino tra il «precipitare della crisi» e una «temperie» che «prende il volto di due sorelle americane» è qui interessante perché segue l'accento al Pavese «arroccato» da cui si è giunti al *Re in ascolto*: l'arocco, nel gioco degli scacchi, precede spesso lo «scacco matto», e in questo caso così fu. L'ultimo atto di questa guerra psicologica ebbe inizio nel capodanno del 1950, quando Pavese era in gita a Roma, e il suo medico gli fece incontrare le sorelle Dowling.¹¹² Poggioli scrive a Pavese pochi giorni dopo, il 7 gennaio; si notino gli accenni al «campo semantico», alla sincronizzazione tra Pavese e Poggioli sul medesimo in un «*meeting of minds*», forse da intendersi a picche e spade, e soprattutto il riferimento al «cinematografo»:

Dalla sua ultima lettera, in risposta alla mia penultima lista di segnalazioni, quella che riguarda il campo semantico, vedo con grande piacere che fra noi si realizza quello che in inglese si chiama 'a meeting of minds'. Credo che le saranno interessate anche le segnalazioni [...] che riguardano essenzialmente il cinematografo e le arti dello spettacolo.¹¹³

Ma la guerra psicologica antipavesiana è rivendicata da Poggioli anche altrove, laddove commenta la citazione, nel messaggio del suicidio di Pavese, della lettera scritta da Majakovskij nelle medesime circostanze, e che Pavese aveva potuto leggere a suo dire nel *Fiore del verso russo*:

Non ebbi, e non ho alcun dubbio, che quella pagina colpì Pavese sin dal primo momento che la vide; e che quelle parole s'incisero per sempre nella sua memoria, consapevole o inconsapevole. Il che vuol dire che la nostra controversia editoriale, nella forma che essa assunse nel mio

¹¹¹ I. CALVINO, *Le lettere di Pavese*, cit., p. 1237.

¹¹² Cfr. le note del curatore Calvino in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., tomo II, p. 707.

¹¹³ Poggioli a Pavese, 7 gennaio 1950, in C. PAVESE, R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., p. 120. L'ultima goccia per Poggioli è forse rappresentata dal fatto che Pavese ha passato ad altri (a Calvino) i materiali della propria *Teoria dell'arte d'avanguardia* (sul cui singolare *iter* non ci si può soffermare) che evidentemente si sperava di far passare inviando Pavese a farsi massacrare in consiglio editoriale, come il Montezuma spedito da Cortes a calmare il popolo per i propri massacri: «Mi rincresce però di sentire che ha già sottomesso il manoscritto, tuttora incompleto, al giudizio dei suoi colleghi» (*Ibidem*).

carteggio con lui, o nelle conversazioni o discussioni con amici e nemici, deve essere stata un episodio importante, una fase significativa della sua crisi.¹¹⁴

Si ricorderà che Calvino si chiedeva se la morte di Brecht fosse «una morte storica». Già due giorni dopo la morte di Pavese, Franco Fortini proponeva un quesito simile per il Piemontese, citando anch'egli il suicidio di Majakovskij:

E noi scrittori, che pensiamo di sapere con maggiore delicatezza degli altri uomini che cosa sia la morte, dobbiamo riconoscere un segno dei tempi, non solo o non appena un evento personale, nel corpo dello scrittore piemontese, in un albergo della sua Torino; come Toller nell'albergo di Nuova York, come Majakovskij.¹¹⁵

Risulta qui di particolare interesse il riferimento di Fortini, oltre che a Majakovskij, a «Toller nell'albergo di Nuova York»; nel dicembre 1945 era stata pubblicata sul numero undici del «Politecnico», dedicato all'Inghilterra, una poesia di Auden sul suicidio di Ernst Toller, che anticipa in diversi dettagli quello di Pavese; questa è la presentazione del «Politecnico»:

Il poeta e rivoluzionario Ernst Toller [...], suicidatosi all'inizio della guerra in un alberghetto di New York, è come il simbolo di un'Europa posta dalla storia, in quegli anni, al limite della disperazione, e che poteva sembrare perduta per sempre. Ma l'Europa si è alzata e si è riscossa...¹¹⁶

Il fatto che il suicidio di Toller sia avvenuto in un «alberghetto» ricorda la fine di Pavese, ritrovato suicida nell'agosto 1950 in un albergo di Torino, ma si può anche notare che il componimento di Auden narra appunto di una «estate luminosa», che vede la morte di un uomo «presuntuoso ma prode» che forse ha osato troppo: «l'Europa [...] troppo era stata bestemmiata perché tu la scampassi?» chiede Auden.¹¹⁷ Il poeta situa Toller «tra gli altri cavalli di battaglia che vissero fino a quando / non diedero un esempio per la gioventù», ed evoca un contesto che si può qui intendere in senso smaccatamente orwelliano, naturalmente *ante litteram*, di cui qui incuriosiscono gli accenni a «poteri che vorremmo comprendere», che, si noti, «intrecciano [...] i nostri amori» e «dirigono fino in fondo» «la malattia, il proiettile nemico ed anche la nostra mano»:

Noi siamo trascinati da poteri che vorremmo comprendere:
Intrecciano loro i nostri amori, essi dirigono sino in fondo
La malattia, il proiettile nemico ed anche la nostra mano.
È il loro divenire che governa la terra dei vivi.¹¹⁸

¹¹⁴ Poggioli a Paolo Milano, 6 maggio 1953, cit. *ivi*, p. 30.

¹¹⁵ FRANCO FORTINI, *Pavese si è ucciso*, «Avanti!», 29 agosto 1950; cito da *Giornalismo italiano*, vol. III, 1939-1968, a cura e con un saggio introduttivo di Franco Contorbias, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2009, pp. 617-618.

¹¹⁶ Presentazione redazionale a W. H. AUDEN, trad. it. *In memoria di Ernst Toller*, «Il Politecnico», n. 11, 8 dicembre 1945, p. 3.

¹¹⁷ W. H. AUDEN, *In memoria di Ernst Toller*, cit.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Stando ai riferimenti espliciti a Majakovskij e impliciti a Toller, si direbbe che la costruzione semiotica del suicidio di Pavese punta il dito contro Poggioli e contro «Il Politecnico», come l'ucciso che l'assassino vede sbucare all'improvviso dalla cassa nel racconto di Poe *Sei stato tu!*.

Francesca Favaro

Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza

Chiunque si interessi di poesia – da specialista o da cultore appassionato – non ignora il fatto che le Muse, nel corso dei secoli, si sono sempre rivolte (e continuano tuttora a rivolgersi) con pienezza di favore a qualcuno soltanto, cui donano una grazia particolare, esclusiva: il dono dell'espressione, della loro espressione. Pertanto, così com'è difficile, e oscuramente inquietante, anche il pensiero di avvicinarsi alle nove divine fanciulle che, intrecciando danze lievi sull'erba dell'Elicona, insegnarono i loro canti a Esiodo, altrettanto risulta arduo accostarsi a chi, depositario del loro dono, affida alla carte quelle sillabe alate entro le quali e grazie alle quali il tempo storico, con i suoi limiti e condizionamenti, cessa di esistere, e resta soltanto il privilegio – bruciante, trafiggente: irrinunciabile – della bellezza.

Definire Cristina Campo una sacerdotessa delle Muse non appare dunque un arbitrio, né equivale a colorire con un'inopportuna aura di paganesimo il sentimento profondamente cristiano della scrittrice; significa semplicemente riconoscere a tutta la sua opera e a tutta la sua vita (coincidenti, come accade agli autori veramente grandi) la dedizione a un assoluto, appartenente a una dimensione sottratta al transeunte della contingenza: l'assoluto della bellezza. Nulla, in verità (e Cristina lo sapeva bene), può essere spaventoso quanto la bellezza. I Romani racchiudevano nella parola *stupor* il tremito che afferra la fragile mortalità allorché si trova messa a confronto con il fulgore del divino, con il lampo di luce in cui si manifesta il nume: questa è la reazione alla bellezza perché questa è la bellezza: non solletica epidermicamente le sensazioni, bensì affonda e scava nell'animo. La luce della bellezza è anche una lama di verità; lo svelamento può sconvolgere, ferire, accecare. Il cuore sanguina, per la bellezza.

E se è sufficiente l'intuizione del bello ad atterrire coloro che pure vi giungano, senza essere fuorviati da inquinanti percezioni accessorie,¹ il culto della bellezza possiede una difficoltà ben superiore, e appare come un percorso implacabile e ascetico di perfezionamento, come un esercizio di stile (inteso come sostanza del pensiero) al quale è necessario consacrare ogni stilla del proprio sudore e delle proprie lacrime, ogni proprio dolore e felicità. Chi affronta la sfida imposta dal bello, chi ne maneggia la materia incandescente con il tocco sicuro e rispettoso di un iniziato, a sua volta spaventa, e si avrebbe dunque la tentazione di arretrare, di fare un passo indietro, colti da reverenziale timore. Conforta tuttavia a procedere, in questo tentativo di avvicinamento a Cristina, l'ausilio offerto dal recente volume di Roberto Furlan:

¹ «... arriverà un tempo» auspica Jorge Luis Borges «in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e delle circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà la bellezza in se stessa» (*Musica della parola e traduzione*, in *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 57-74, p. 74).

Sensi soprannaturali. La ricerca della bellezza divina nell'opera di Cristina Campo, con prefazione di Maria Bettetini, Milano, Raccoltoedizioni, 2014.

Lo studioso sviluppa e conduce la sua analisi declinandola su molteplici aspetti; rifuggendo dalla svista, comune a molti critici, di ambire a mutuarne l'inconfondibile linguaggio, per definire la figura e l'opera di Cristina ricorre all'intarsio sapiente, sorretto da un'ampia ricerca documentaria, di elementi biografici, filosofici, simbolici.² Filo d'Arianna entro la trama del discorso ermeneutico sviluppato nel volume sono le parole di Cristina stessa (ad esempio, accanto naturalmente a «bellezza», il verbo «spiccare», e i termini «sprezzatura», «densità», «destino»...) che, centrali per comprenderne le storia, affiorano non solo dai testi editi di una scrittrice peraltro molto parca nel concedersi alla pubblicazione, ma anche dal dialogo a distanza intrattenuto con amici e confidenti grazie a uno scambio di lettere in cui rivive la grandezza degli epistolari classici.

Poco fa si scriveva, con pudore, dell'esitazione inevitabile da cui si viene colti quando si prova ad affrontare un'autrice quale fu Cristina Campo. Si accennava al desiderio di fare un passo indietro, quasi sopraffatti. Ebbene, anche Cristina, in un certo senso, fece un passo indietro. Se si può estendere alla letteratura ciò che Mario Andrea Rigoni scrive in un suo aforisma riguardante la coscienza, ossia che «capire è fare, rispetto alla vita, quel passo indietro che ce ne escluderà per sempre»,³ Cristina affrontò la quotidiana rinuncia a lei imposta in primo luogo dalla sua indole⁴ e dalla sua vocazione trasformandola in una scelta elettiva e sublimante, con la consapevolezza che fare quel passo indietro è il primo e unico modo perché ci si approssimi al senso del mistero. Si deve rinunciare a qualcosa, perché a qualcosa d'altro si possa giungere. E, nel modo in cui gli antichi sacerdoti delimitavano con il lituo il rettangolo di cielo entro cui puntare lo sguardo, o sceglievano il *lucus*, cioè la radura chiusa da un cerchio d'alberi, quale spazio consacrato al sacrificio, Cristina distingue nettamente i mondi: uno, frequentato dalla maggioranza degli uomini, per lei alieno, e il mondo altro cui sente di appartenere, inaccessibile alla gente comune. Il confine non si può valicare: è infatti tracciato con una linea, forse invisibile a pupille avvezze a cogliere esclusivamente gli strati materici che ispessiscono la realtà, ma adamantina. La selezione è spietata: ogni scelta è anche un taglio, equivale a recidere. Ma, entro il confine che si è tracciato, si vive un'altra vita, e la solitudine, lo sprofondamento entro di sé, l'assenza, diventano il requisito imprescindibile per un'autentica presenza al mondo: l'unica, traducibile in parole degne di venir pronunciate. Il medesimo anelito che animava i monaci orientali lungo la via del contatto con il divino anima Cristina quando scrive; del resto, per un'autrice che ambisce a «una supremamente viva lingua morta»⁵ scrivere è morire al mondo. Colpisce, nella sua opera, non solo la commistione fra idea della letteratura (e della

² Imprescindibile, perché si provi a comprendere Cristina Campo, è l'accostarsi alla sua cultura, formata da vaste letture, da riflessioni di ordine filosofico, dal confronto con alcuni fra i maggiori intellettuali dell'epoca.

³ *Variazioni sull'impossibile*, con un saggio di Tim Parks, Padova, Il notes magico, 2006, p. 62.

⁴ Sull'estraneità avvertita da Cristina rispetto al mondo circostante, a ciò che solitamente gli uomini chiamano realtà (e sulle numerose ragioni che congiurarono nel far nascere e nel costituire quest'estraneità), Roberto Furlan si sofferma alle pagine 41-47 di *Sensi soprannaturali*.

⁵ *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2004⁶, p. 65. L'espressione è tratta dal saggio *Il flauto e il tappeto* (pp. 9-139).

sua perfezione) e ritualità, ma anche la vicinanza, la compenetrazione fra vita e morte. L'ossimorica espressione, appena citata, «una supremamente viva lingua morta»⁶ indica come Cristina ritenga possibile comunicare alla sensibilità più profonda e fantasmatica latente in alcuni uomini solo se ci si avvale di un cifrario di simboli arcano, irriducibile al contemporaneo: remotissimo, e dunque fatalmente incompreso, se non incomprensibile, come le vestigia di una civiltà trascorsa, come le testimonianze di una lingua scomparsa; inattuale ma, per ciò stesso, perenne. L'obbligo della morte, così, si fa viatico alla vita.

In un passo, molto celebre, di *Sotto falso nome*,⁷ Cristina riassume i temi centrali della sua riflessione e della sua opera: l'urgenza verso una bellezza – ormai trascurata (se non respinta) dall'umana inconsapevolezza –, l'accettazione amorosa della quale implica una sorta di morte, la corrispondenza fra bellezza e rito, perché il rito è morte e rinascita al contempo, e fra bellezza e liturgia:

accettare la bellezza «è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita. Una persona molto onesta, invitata ad assistere a una cerimonia liturgica bizantina, rispose una volta: “Non sono ancora abbastanza forte per poter sopportare la bellezza”. Tutti provano questo terrore ma i più preferiscono sparare sulla bellezza o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla. L'odio moderno per i riti, del quale ho scritto alcune volte, è l'esempio centrale. Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione. So di parlare di qualcosa che i più non sanno che cosa sia, che qualcuno appena ricorda, che sopravvive soltanto in pochissimi luoghi sconosciuti. Sono quelli, io credo, i veri modelli, gli archetipi della poesia, che è figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della *Commedia*. I maestri di poesia che venero li ho nominati tutti e in molte occasioni. Ma poter scrivere, anche una sola volta nella vita, qualcosa che ricordasse appena un poco la più semplice, la più umile delle antiche, delle eterne liturgie, d'Occidente o d'Oriente... È bene avere ideali impossibili».⁸

Nella scrittura di Cristina la ritualità della parola cercata e amata (pretesa, si dovrebbe meglio dire) per la sua natura sacrale caratterizza non esclusivamente la poesia, bensì ogni pagina cui ella si dedica. Cristina è infatti scrittrice «che ha saputo insaporire la saggistica con la magia delle fiabe, elevare la poesia attraverso la liturgia, innovare la traduzione ingaggiando un corpo a corpo spirituale oltreché linguistico con l'autore, attraversare nei suoi epistolari la difficoltà della comunicazione con la trasparenza e la delicatezza di uno stile personalissimo ed incantevole»; i suoi testi poetici, di rara

⁶ Che si riferisce, specificamente, alle «inesauribili combinazioni» con le quali «un caso mai casuale» dispone sul tappeto segni che delineano e dipingono «sapienti misure, il disegno concentrico, il ristoro balsamico di colori puri, distillati dalla natura e rinfrescati in acque correnti»: requisiti, questi, che «convertono il tappeto in un fulcro di contemplazione, non indegno qualche volta di una delicata parentela col sacro *mandala*» (*ibidem*).

⁷ All'anagrafe Vittoria Guerrini, la scrittrice si avvale di molti pseudonimi; il nome Cristina, il «nome vero» allusivo a Cristo e al contempo, in base a un'etimologia dal russo, collegato alla radice del verbo essere, è «la forma dentro la quale la letteratura di Vittoria Guerrini può compiersi perfettamente» e «si fa portatore di una *verità vivente* che è una forma letteraria originalissima, dove poesia e prosa, traduzione e citazione, fiaba e vangelo, liturgia e quotidianità si raccontano nel medesimo modo, in quel *dire altrimenti* fondato sulla *parola perfetta*, che sfugge alle categorie critico-letterarie decretandone la contemporanea sfortuna editoriale e fortuna spirituale per chi ne riconosca il valore» (*Sensi soprannaturali*, cit., pp. 32 e 31, p. 33).

⁸ *L'intervista*, in *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998², pp. 202-204, p. 204. Si veda inoltre ivi, *Il linguaggio dei simboli*, pp. 212-215, p. 215: «Più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano anche poeti a noi vicinissimi. [...] il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati i quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente».

bellezza, «meriterebbero forse più contemplazione che analisi, forse più ricerca esistenziale che critico-letteraria».⁹

Il giudizio di Furlan, pienamente condivisibile, secondo il quale gli scritti di Cristina sono più adatti alla contemplazione che all'analisi, ci riporta ancora una volta ai luoghi del sacro: il verbo latino da cui deriva l'italiano *contemplare* (il deponente *contemplor*) ha infatti la radice del greco *témenos* (*templum*, in lingua latina), ossia tempio. Proprio come di fronte all'epifania di ciò che è bello (in senso numinoso, divino), nel leggere una pagina di Cristina si rinuncia al bisturi dell'analisi, e ci si dona alla contemplazione dell'intreccio dei simboli. Di simboli sono infatti intessute tutte le pagine sfiorate dalla grazia della perfezione: «I vangeli, le fiabe e le poesie, perfetti di quella medesima perfezione che costituisce l'archetipo campiano, sono liturgie differenti del medesimo rito che vuole esorcizzare l'inesorabile necessità e la farsesca riduzione dell'uomo ad una creatura isolata alla concretezza di questo mondo. [...] L'infinitamente grande convive con l'infinitamente piccolo nella fiaba, come la metonimia in poesia che identifica la parte con il tutto, ed il simbolo evangelico che racchiude nella sua delicatezza l'infinità divina, proprio come la carne di Cristo».¹⁰

Differente dalla metafora,¹¹ il simbolo è l'esito del percorso che si può realizzare in virtù della bellezza, «fragilissima custode di quei sensi che da naturali desiderano farsi soprannaturali»; «senza la percezione del sacro attraverso i sensi soprannaturali, il mondo resta vuoto e gli enti soltanto meri stimoli sensorii, immagini cerebrali incapaci di trasfigurarsi in simboli». ¹² Alle varie declinazioni assunte dai simboli più frequenti nella poesia di Cristina Campo Furlan riserva un'indagine che culmina in una sinossi analitica¹³ utile affinché si entri più profondamente nella dimensione noetico-immaginifica che l'autrice traspone in parole.

Si conferma, pur lungo le fasi in cui la riflessione della poetessa si articola nel tempo, modificandosi, la sacrale centralità della parola: proprio in virtù della sostanza divina che le viene riconosciuta essa ha il potere di comporre e ri-comporre le metafore in simboli: e il simbolo è la via d'accesso per il sovrasensibile.¹⁴ La purezza che informa il dettato di Cristina non somiglia per nulla a un'inclinazione estetizzante (verso la quale ella mostrò sempre insofferenza, se non sdegno); la purezza della parola viene ricercata entro la purezza della spiritualità (che è anche il fluire della vita fatta di carne e di sangue, di gioia che trabocca e di martirio) così che, in una sorta di virtuoso circuito, la purezza della parola diventi a sua volta occasione di purezza per

⁹ Roberto Furlan, *Sensi soprannaturali*, cit., p. 24.

¹⁰ Ivi, pp. 142-143.

¹¹ «Metafora, letteralmente dal greco, deriva dall'idea del trasportare un nucleo semantico accanto un altro insieme di significati. Il simbolo, invece, unisce questi due mondi. Dal punto di vista spirituale il simbolo unisce questo mondo all'altro, e la liturgia è il poema che racconta tale unione» (ivi, p. 120).

¹² Ivi, pp. 102 e 103. Cfr. inoltre p. 371: il «momento più sacro del rito liturgico e del verso poetico» si ha quando i «sensi, rapiti nel vortice della sacralità, stanno per trasfigurare la propria essenza naturale, ed i segni di "questo mondo" stanno per lacerarsi liberando i propri significati simbolici».

¹³ Ivi, pp. 418-430.

¹⁴ «La peculiarità della poesia campiana è l'apertura di un varco, da un certo punto di vista, *fare del velo che divide i mondi la stessa struttura che li unisce*. La parola poetica descrive quel velo che denota un mondo, ma ne connota un altro. La poesia è questa posizione». Per Cristina la poesia diviene «un compito destinale, perciò ne scrive pochissime: devono essere il varco verso il divino» (ivi, p. 443).

lo spirito. La parola poetica ha dunque l'intensità e il timbro di un rintocco di campane: chiama verso un altro mondo. È la parola di Orfeo, che secondo il mito fa rinascere a nuova vita;¹⁵ è parola nella quale si fondono musica e visione, e la melodia dei cromatismi, ora ardenti di fulgore ora orlati d'oscurità, costituisce una trama i cui punti cuciono lo strappo, tentano di unire i due mondi o, meglio, di far intravedere l'altro – quello vero – nella controluce dell'ordito.

L'immagine del tappeto, celebrato da Cristina nel memorabile saggio che da esso prende il titolo proprio per la sua reversibilità (lo si capovolge e il disegno non perde senso, ma ne acquista un altro), s'invera nella poesia campiana, illuminata da una sorgente d'interna limpidezza, eppure intrinsecamente ossimorica, poiché, se si lacera la membrana opaca che ci avvolge con l'incisione di sillabe nitide di trasparenza, si comprende che ossimorica è la realtà dietro quel velo: la notte può ardere e brillare, il giorno essere oscuro; il silenzio farsi musica, i suoni, silenzio. Così – limpidamente ombrosa – doveva essere la fonte delle Muse, sull'Elicona.

E Cristina tesse il suo canto e controcanto in una trama che non è semplicemente doppia, bensì aperta all'infinito delle combinazioni: si potrebbe scrivere per una vita intera (o tentare di scrivere per una vita intera) di cielo e fuoco, di acqua e luce, di un petalo e di un'ala di farfalla, poiché inesauribile è la contemplazione, e il vero poeta altro non può desiderare se non «la strepitosa eleganza che Dio concede solo a certe ipnotizzanti farfalle o alle mente dell'uomo dopo mille anni di contemplazione».¹⁶

Il riproporsi variato dei simboli costituisce una conferma della ritualità insita nella concezione campiana della poesia: il rito è infatti ripetizione sempre diversa degli stessi gesti, delle stesse formule. Che si tratti di una cerimonia officiata sull'acropoli di Atene o fra le navate di una chiesa, il rito, che si alimenta e disseta di spiritualità, deve essere poi eleganza: l'accuratezza del tocco, la curva delle mani mentre sfiorano l'altare e il libro, la dizione precisa quando si recita la preghiera: ecco il rito. Ed ecco la poesia.¹⁷

Nel rito – e in poesia – è necessario inoltre, come si accennava, contemplare. Ricordo ancora l'etimologia del verbo, che racchiude in sé la radice della parola *templum*, e

¹⁵ Ma immune dalla seduzione dell'istinto, il cedimento alla quale – e lo dimostra la sorte del cantore Tracio raccontata da Virgilio e Ovidio – ancora (e per sempre) sprofonda nell'abisso.

¹⁶ *Sensi soprannaturali*, cit., pp. 368-369; l'espressione, di Cristina, si trova nel *Flauto e il tappeto*, p. 133.

¹⁷ L'imperativo di tale eleganza, interiore ed esteriore (ma l'esteriorità è solo la manifestazione più evidente dell'anima) presiede al progetto di Cristina, rimasto incompiuto, del *Libro delle ottanta poetesse*, scelte fra Occidente e Oriente, in un arco temporale che dall'antica Grecia giunge sino alla contemporaneità, perché accomunate dall'affinamento supremo di sé attraverso la parola. La *Scheda editoriale per «Il libro delle ottanta poetesse»* si trova in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., pp. 193-194: «Saffo, Corinna, Erinna. Dame cinesi dal VII secolo a.C. al XVI d.C. Al Kanse. Dame giapponesi del periodo Hejan. Anna Comnena. Eloisa. Contessa de Die. Maria di Francia. Ildegarda di Bingen. Mechtilde di Magdeburgo. Santa Umiltà. Beata Angela da Foligno. Santa Caterina da Siena. Christine de Pizan. Isabella di Castiglia. Santa Teresa d'Ávila. Alessandra Macinghi Strozzi. Veronica Gambarara. Vittoria Colonna. Gaspara Stampa. Madonna Celia gentildonna romana. Veronica Franco. Louise Labé. Pernettes du Guillet. Catherine des Roches. Maria Stuarda. Aphra Benn. Contessa di Winchilsea. Madame de Sévigné. Madame de la Fayette. Mariana Alcoforado monaca portoghese. Suor Juana Inéz de la Cruz. “Donne di senno e di spirito del secolo XVIII”. Mademoiselle Aïssé. Julie de Lespinasse. Madame de Staël. Suzette Gontard (Diotima). Elisabetta Goethe. Bettina Brentano. Karoline von Günderode. Annette von Droste-Hülshoff. Marceline Desbordes-Valmore. Eugénie de Guérin. Elisabetta Barrett Browning. Jane Austen. Charlotte, Emily e Anne Brontë. George Eliot. Christina Rossetti. Emily Dickinson. Rosalia de Castro. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sofia Tolstoj. Maria Baškirceva. Anna Achmatova. Colette. Katherine Mansfield. Catherine Pozzi. Virginia Woolf. Margot Ruddock. Mary Philipps. Anna. Simone Weil».

che potrebbe essere accostato anche al latino *mirari*, di cui la lingua italiana del Trecento conserva la forza evocativa di guardare con reverenza, con sospesa ammirazione: in tal modo guarda chi è poeta: non scruta per ferire la realtà, bensì la filtra tra le palpebre, per meglio coglierla, per onorarla.

Non stupisce dunque l'indugio della contemplazione di Cristina sui fiori, simboli privilegiati le cui corolle si schiudono, fragranti di mistero, a sparpagliare nel colore un enigmatico cifrario dell'esistente: ciascuna fioritura è storia che si rinnova e corrisponde, per complessità, a un intreccio astrale, sfumato ai nostri occhi dalla lontananza nel grembo del cosmo, o a un'icona bizantina, o a una miniatura istoriata con calligrafica pazienza: chi saprebbe davvero dire a quale di queste pagine – un petalo, la volta celeste, la carta... – Dio affidi maggiormente la sua scrittura?

Come la poesia, anche i fiori sbocciano sul *limen* – difficilissima, temutissima soglia – fra vita e morte. E se l'asfodelo, del cui fascino Cristina s'innamorò da traduttrice,¹⁸ e il giacinto azzurro conducono con stregante sortilegio verso i giardini di Persefone,¹⁹ la rosa apre invece la molteplice raggiera della sua setosità a diversamente congiungere vita e morte, sorridendo misticamente nell'eterno. In una rosa è anche il cielo, catturato sulla terra dalla poesia – rituale – di una «filtrice d'inesprimibile»²⁰ che, come le Moire, tesse e intreccia, semplicemente, vita. E il destino, per quanto doloroso o lieto paia, purificato dalla parola, è sempre bellezza... per chi è in ascolto, se si è in ascolto.

¹⁸ Cfr. la *Nota di traduzione a William Carlos Williams «Asfodelo il verdognolo fiore»*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 200-201: l'asfodelo è detto «fiore della pallida vecchiezza ma fiore oracolare e sacro, da cercare per amore fino nell'Ade» (p. 200).

¹⁹ «Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare «esorcismo» questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite)» (*L'intervista*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 202-204, p. 203). «Il giacinto» scrive del resto Rudolf Borchardt «è un prodigio e non può essere semplicemente un fiore» (*Il giardiniere appassionato*, Milano Adelphi, 1999², p. 22).

²⁰ La definizione, di Guido Ceronetti, si trova nella prefazione, intitolata *Cristina*, posta in apertura de *Gli imperdonabili*, cit., pp. XI-XV, p. XIV.

Eleonora Fois

Shakespeare visto da Quasimodo

L'attività traduttiva di Quasimodo è molto più diversificata di quanto lascerebbe intuire la preferenza concordata dall'analisi critica alle traduzioni dei classici greci e latini.¹ I drammi shakespeariani in particolare sono un terreno stimolante, poiché nell'unire la peculiarità del testo drammatico alla potenza evocativa del testo poetico sono un arduo banco di prova: lo conferma il timore di affrontare le molteplici sfide del verso ed optare immediatamente per il passaggio alla prosa. Le traduzioni shakespeariane firmate da Quasimodo comprendono: *Romeo e Giulietta* (1948/49); *Riccardo III* (1950/52); *Macbeth* (1952); *La Tempesta* (1956); *Otello* (1958/59); *Antonio e Cleopatra* (1966). Dato il consolidato legame critico tra poeti e traduzione del genere specifico, Quasimodo costituisce un perfetto caso studio (senza dimenticare Montale) per portare su un altro livello il discorso relativo al contributo del poeta alla traduzione:² la preziosa indipendenza – o intraprendenza – rispetto al testo fonte rivela nuovi approcci e scenari traduttivi in un campo, quello shakespeariano, in cui i contributi più interessanti non sono arrivati dalle traduzioni di orientamento letterario ma da quelle create per (o elaborate da) registi teatrali: si pensi alle traduzioni dell'*Amleto* di Cesare Garboli o di Luigi Squarzina. La traduzione per Quasimodo era soprattutto diletto, spinta dall'affinità di intenti e dalla scoperta di un testo che toccasse le corde del traduttore; lontana dai toni alti,³ e corroborata infine dalla sfida alle abilità creative. Peculiarità delle sue traduzioni è non mirare all'interezza del poema ma a brani scelti, i migliori, a lui più congeniali e che meglio si combinano con la sua poetica: l'autore si rivela consapevole che la vena creativa non rimane costante ma si riversa con intensità variabile lungo tutta l'opera.

Dal punto di vista linguistico, quello di Quasimodo poeta è un linguaggio inizialmente scarno, essenziale, che tende verso la concretezza realistica; quella che viene criticamente definita «aulicità poetica»⁴ emerge più nella struttura sintattica che nel lessico. Il linguaggio di Quasimodo dal 1947 (*Giorno dopo Giorno*) in poi si configura come realistico, incisivo, accogliendo anche dei tratti spiccatamente colloquiali, e tale virata corrisponde alla parallela attività traduttiva: «non è un caso se ai primi incontri con i lirici greci e con gli elegiaci latini abbiano fatto seguito richiami verso poeti dell'*epos* e del dramma, da Omero a Sofocle, da Virgilio a

¹ Si legge poco sulla dimensione ispanica, con le traduzioni di Neruda, e su quella anglofona, la quale, oltre al teatro di Shakespeare, annovera le poesie di E.E Cummings e Conrad Aiken.

² Cfr JAMES S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994.

³ Cfr SALVATORE QUASIMODO, *Traduzioni dai classici*, in ID, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967.

⁴ ALBERTO FRATTINI, *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969, p. 237.

Shakespeare».⁵ L'avvicinamento alla traduzione è considerato uno degli spartiacque tra il Quasimodo ermetico e quello realista, tra *Oboe sommerso* e *Nuove Poesie e ancor di più* *Giorno dopo Giorno*.

La poetica traduttiva di Quasimodo consisteva nel «far diventare “poesia italiana”, ovvero parola e forma metrica nostra, un testo scritto in tutt'altra condizione temporale-linguistica-culturale»;⁶ la metrica italiana e la sensibilità di poeta erano la sua guida: «ogni poeta si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo linguaggio, da quel particolare vocabolario e da quella sintassi che ne denunciano la ‘personalità’ attraverso una determinazione spirituale».⁷

Quasimodo riteneva che restituire l'anima alle parole tradotte fosse un compito realizzabile esclusivamente dal poeta, perché la comune sensibilità poetica è l'unico fattore in grado di plasmare il prodotto finito. Forse è proprio per questo che anche i traduttori più esperti si defilano, spaventati dall'enormità del compito.

In *Una poetica* si intuisce chiaramente l'attitudine di Quasimodo circa la formazione del nuovo testo: «la funzione della poesia [...] è stata da me intesa [...] in funzione del suo linguaggio diretto e concreto».⁸ D'altro canto Quasimodo non era mai stato ossessionato dalla filologia, ottimo strumento di comprensione inadatto però a restituire l'anima del testo. Ecco quindi la ragione dell'attrito critico, che, in ottica traduttiva, si può identificare in un concetto profondamente diverso di fedeltà al testo; Quasimodo era infatti contrario alla filologia applicata alla ricreazione del testo, che oscura (anziché chiarire) la parola autentica.⁹ La filologia è utile finché dipana il senso fungendo da ausilio alla comprensione, ma spetta al poeta la piena e completa realizzazione della traduzione in poesia italiana. Quasimodo perciò si slegava da timori di fedeltà o di pedissequa vicinanza al prototesto: «interpretando, tagliando, legando frammenti o integrando i testi greci a propria misura il poeta siciliano è tanto abile da “fare propria”, trasformare in poesia originale l'antica poesia lirica».¹⁰ La fedeltà non ha senso di esistere se si vuole rendere l'emotività della poesia, e analizzare la questione dal punto di vista traduttivo non permette di approdare a conclusioni diverse. La traduzione poetica è infatti giudicata la più ardua per via delle troppe varianti che andrebbero mantenute in equilibrio nella lingua di arrivo, e già Dante non ne prevedeva esito felice: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza».¹¹ La traduzione meccanica del verso, quella in cui vi è una completa sovrapposizione di metro e significato delle singole parole, è avvenimento ben raro e il più delle volte genera incompletezza: il metro generalmente è problema secondario rispetto allo spirito del verso.¹² Secondo Campanini molto della qualità della traduzione dipende

⁵ Ivi, 246.

⁶ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Mursia, Milano, 1983, p. 16.

⁷ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), Milano, Mondadori, 1996 p. 267.

⁸ Ivi, p. 280.

⁹ G. FINZI, *Quasimodo: il tempo e le parole* in «Rivista di letteratura italiana» XXI, 1/2, 2003 p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ SILVIA CAMPANINI, *Strategie e metodi della traduzione poetica: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Andrew Marvell, Edgar Allan Poe, Dylan Thomas, Iain Crichton Smith*, Torino, L'harmattan Italia, 2002, p. 7.

¹² Cfr PARKER R. KOLBE, *On the Translation of Verse*, in «The Modern Language Journal» vol. 21, No 2, 1936, pp. 103-108.

da come si intende il fatto poetico, perché se l'accento cade sulla necessità di riproduzione pressoché perfetta di ogni livello e sulle proprietà formali del testo originale, la battaglia è persa in partenza. Il traduttore di poesia ha un numero notevole di varianti sul tavolo, da quelle strettamente linguistiche rappresentate dalla natura del verso e dalla densità semantica a quelle influenzate dalla distanza temporale e letteraria (il residuo di Popovič).¹³ Ciò che pare certo è che i rischi predominanti della traduzione poetica sono il ricalco pedissequo della struttura metrica dell'originale, il che può produrre uno slittamento di resa finale (un testo che scorre quasi colloquiale rischia di irrigidirsi in una struttura percepita come più arcaica) e ricorrere a soluzioni già pronte che derivano dal repertorio che si produce naturalmente quando la traduzione diventa pratica consolidata.¹⁴ Quando si traduce Shakespeare il problema del conciliare verso e naturalezza è molto sentito per via del pentametro inglese, la cui conformazione evita in primis la schiavitù della rima; imita l'effetto naturale della cadenza parlata poiché permette pause senza spezzare il ritmo del verso stesso; infine è flessibile nella costruzione interna, in cui alla naturalezza del parlato può affiancarsi una ricerca lessicale e stilistica che rispecchia l'evoluzione psicologica dei personaggi. La scelta della traduzione in poesia è quindi abbastanza complessa, specie se il traduttore si interstardisce su rigidi parallelismi di livello formale.

Analizzare le traduzioni di autori affermati permette di scoprire territori e soluzioni talvolta inaspettate: la traduzione sarà, più che in altri casi, maggiormente caratterizzata e connotata. L'autore, forte della sua ricerca personale, risentirà in misura sicuramente minore della soggezione verso il prototesto, nei casi più interessanti lo userà come ulteriore strumento di affermazione delle proprie idee letterarie.¹⁵ Ciò permette di scoprire traduzioni che danno al testo una nuova immagine, una nuova conformazione. Quando Quasimodo afferma che «la terminologia classicheggiante che pretese di costituirsi a linguaggio aromatico, adatto soprattutto alle traduzioni dei greci e latini [...] è morta nello spirito delle generazioni nuove»¹⁶ anticipa un approccio e una filosofia ben precisa, di rottura – e di stimolo – non solo ai *Lirici Greci*, di cui pure sono note di traduzione, ma, come vedremo, anche alle traduzioni shakespeariane. Quasimodo precisa che l'attenzione all'equivalenza metrica è nociva e deleteria perché non permette di focalizzarsi sulla

¹³ André Lefevere individua sette categorie possibili categorie; 1. traduzione fonemica: la dominante è la riproduzione del suono soluzione giudicata inadeguata e goffa nell'effetto finale. 2. Traduzione letterale, quindi parola per parola, anche in questo caso il senso e la forma dell'originale vanno comunque perdute. 3. Traduzione metrica, ancora una volta insufficiente a rendere un quadro completo del testo di partenza. 4. Traduzione in prosa. C'è in questo una sorta di resa, anche se gli effetti in termini di perdita e residuo sono di livello minore rispetto alle prime opzioni. 5. Traduzione in rima, quindi doppia constraint che si aggiunge al metro. 6. Traduzione in verso libero. Ciò permetterebbe maggiore accuratezza e letterarietà della resa. 7. Interpretazione, che racchiude in sé sia versione che imitazione (cfr. SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, London- New York, Routledge, 2002, p. 93).

¹⁴ J. S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994, 13.

¹⁵ Da non dimenticare che il nome illustre del traduttore trascina con sé un'attenzione tutta nuova verso il ragionamento traduttivo, la metodologia. Un lusso che traduttori pure navigati spesso non si possono permettere, non tanto perché non ci sia niente da dire, quanto perché pochi sono interessati ad ascoltare.

¹⁶ S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, in ID, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI) p. 383.

«vera quantità di ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia)»: ¹⁷ è evidente l'attenzione alla dimensionalità della parola che non si accontenta di una piatta rappresentazione sulla pagina, ma chiede di vivere ben oltre. La poesia non si legge in silenzio, ha bisogno di voce. Sono considerazioni che si rivelano di estrema pertinenza ed utilità anche nella dimensione teatrale, nella quale la parola solo momentaneamente scritta ha bisogno di un respiro più ampio, data la destinazione finale. È evidente che la riflessione di Quasimodo è perfettamente allineata e adatta ad intraprendere un percorso, quello della traduzione drammatica, in cui un approccio di filologica devozione al testo di partenza rischia di non essere sufficiente.

Quasimodo aveva dimostrato una notevole lucidità di analisi nel delicato terreno della traduzione dei classici, concludendo con l'esigenza di svecchiare la lingua italiana e combattere l'assimilazione tra lingua arcaica e classicità del testo. «Quando tradussi i classici, io prestai loro il mio linguaggio, e non viceversa. Quindi non si può parlare di una chiarezza ricevuta, ma di una chiarezza data. Se così non fosse, perché mai i classici non diedero altrettanta chiarezza agli altri traduttori?». ¹⁸ Chiarezza, però, che rispetti gli intenti autoriali di base. Tale risposta conferma quanto sia profondamente diverso l'approccio di un autore con una voce formata, alla quale non è disposto a rinunciare, da quella di un traduttore di professione, abituato invece a cercare la voce dell'autore e a riprodurla tale e quale. Analizzare Shakespeare tradotto da Quasimodo è stimolante soprattutto per via di questo (solo apparente) scontro di voci: il prodotto è diverso da quanto si è abituati a leggere – ovvero quelle traduzioni in molti casi caratterizzate proprio dall'accademismo statico che Quasimodo rifiutava – poiché mostra che non esiste un solo modo autorizzato di tradurre il Bardo e che ascoltare il prototesto ed un intervento attivo producono ottimi frutti.

Il primo macro-interrogativo critico e pratico quando si parla di Shakespeare è legato inevitabilmente al ruolo cardine nel canone occidentale: la sensazione è che il testo classico vada preservato, poiché intervenire equivarrebbe a forzarne il significato. ¹⁹ Già Berman aveva individuato la strategia – spesso inconscia – dell'*ennoblement*, ma Paola Venturi esplicita ulteriormente il concetto: ²⁰ per il sentire letterario italiano un testo classico deve essere tradotto evidenziando quella supposta aura di aulicità che lo renderebbe tale; senza immediatezza e spontaneità si rischia tuttavia l'atrofizzazione, perché il traduttore non seguirebbe i criteri del testo fonte ma un condizionamento sotterraneo. Secondo la Venturi, in Italia si è stratificata una lingua letteraria sicuramente complessa e aulica, alla quale però non si è accompagnata nel tempo la ricerca di un binario parallelo meno formale: le strade alternative ricercate dagli autori moderni vengono spesso tacciate di eccessiva «semplicità», ²¹ ovvero ciò per cui le traduzioni quasimodiane vengono criticate.

¹⁷ Ivi 384.

¹⁸ GIUSEPPE ZAGARRIO, *Salvatore Quasimodo*, Firenze, La nuova Italia, 1974, p. 6.

¹⁹ PATRICE PAVIS, *Theatre at the crossroads of culture* (trad. verso l'inglese di L. Kruger), London - New York, Routledge, 1992, p. 53.

²⁰ Cfr PAOLA VENTURI, *The translator's immobility – English modern classics in Italy* in «Target» 21:2, 2009, pp 333-357.

²¹ Qualcosa però si sta muovendo: in occasione delle ritraduzioni per «La biblioteca delle ragazze», la nuova collana di Rizzoli che ripropone i classici della letteratura al femminile, Beatrice Masini, parlando della ricezione delle ritraduzioni, afferma: «dobbiamo ricordarci che stiamo lavorando per un pubblico giovane. Sono loro il nostro

È arrivato quindi il momento di analizzare l'attività traduttiva di Quasimodo. Il generale smarrimento di stampo ermetico nell'accoglienza delle traduzioni dei *Lirici greci*, considerato un passaggio essenziale al verso più disteso,²² è stato ormai ampiamente osservato ma la pregnanza del metodo quasimodiano ha fatto sì che le traduzioni dei *Lirici Greci* venissero interpretate come componimenti autonomi, addirittura superiori alle poesie originali,²³ in quanto si erano guadagnati un posto al sole invece di stare nell'ombra dell'originale (destino spesso riservato alle traduzioni). Quasimodo mostrava un approccio chiaramente orientato al risultato, al metatesto, al prodotto finito. La ri-creazione era il suo obiettivo, non l'adorazione del testo di partenza: il rifiuto della ricercatezza ad ogni costo in favore di una verosimiglianza poetica è precisamente ciò che si ritrova anche in Shakespeare. Una mentalità che in chiave moderna si rivela vincente, perché permette di produrre un testo fresco e vitale. Per avere una prova di quanto tale ideologia possa influire sul testo tradotto (non importa quale sia la destinazione finale, che pure gioca un ruolo fondamentale) basta confrontare lo stile traduttivo di Quasimodo con quello, ad esempio, di Piccoli.²⁴ Proprio in questa libertà interpretativa e metatestuale risiede una delle ragioni principali per cui Quasimodo si inimicò i critici che lo stesso Finzi definisce ed inquadra come accademici. La chiave della divergenza sta nella mentalità che l'aggettivo richiama, profondamente legata al contesto aulico e classicheggiante. Commentando le traduzioni di Quasimodo, Finzi cita le osservazioni di Steinmayr circa la capacità di cogliere e rendere l'«essenzialità della parola e della frase»,²⁵ con un appunto circa la perdita di alcune sfumature tonali. È questo, in definitiva, ciò su cui si impernia la discussione, ovvero l'impossibilità di conservare ogni singolo aspetto della creazione poetica e la delusione nel constatare che la dominante del traduttore non è la stessa del critico, che rimprovera a Quasimodo l'essersi allontanato dal sentiero che pareva già tracciato, l'essersi compromesso con la realtà, «con un lessico schivo di preziosismi, incline ad una reale corrispondenza di significati tra la parola e gli oggetti, paradossalmente aperto [...] perfino a forme gergali».²⁶ Quasimodo è portato alla comunicazione diretta: questa, soprattutto in ottica spettacolare, è un bene, e rispetta uno dei cardini del verso shakespeariano, ovvero l'immediatezza.

La visione poetica di un autore e la critica si scontrano di frequente. A proposito delle traduzioni di *Winter's Tale*, *Timon of Athens* e *The Comedy of Errors*, è di estremo interesse, negli anni Quaranta, la divergenza tra il traduttore Montale e i severi revisori Mario Praz e Emilio Cecchi. Nelle traduzioni shakespeariane di Praz è palese la scarsissima propensione ad abbandonare l'aulicità del testo, ma Cecchi era dello stesso parere e immediata sarà, da parte di Montale, la ricerca di un chiarimento con

riferimento e pazienza se forse qualche scelta farà arricciare il naso agli accademici»

(<http://inoltreiblog.wordpress.com/2013/05/20/torino-salone-del-libro-7-beatrice-masini-traduzione-e-classici/>).

²² G. FINZI, *Invito alla lettura di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972 p.56.

²³ AURÉLIE GENDRAT, *Quasimodo e i classici : il filtro dell'antichità*, in FRANCO MUSARRA (a c. di), *Quasimodo e gli altri: atti del Convegno internazionale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003 p. 33.

²⁴ Cfr WILLIAM SHAKESPEARE (a c. di MARIO PRAZ), *Tutto il teatro*, Firenze, Sansoni Editore, 1964.

²⁵ G. FINZI, *Quasimodo traduttore di classici* in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, p. 1211.

²⁶ GIOACCHINO PAPARELLI, *Il primo Quasimodo e la critica ermetica*, in G. FINZI (a c. di), *Quasimodo e la critica*, p. 254.

lo studioso e scrittore che, in stretta convergenza di *modus critico* e interessi culturali, aveva esercitato negli anni Venti un indiscusso magistero sulla sua formazione, e che si collocava ora in posizione agonistica, sposando il gusto arcaizzante e l'opzione per i «*pastiches in lingua antiquata*» di Praz.²⁷

Parole sufficienti a rimarcare una tendenza forte, quella che lega lo *status* del testo e la sua classicità alla resa – talvolta forzatamente – aulica. Montale invece propone una traduzione plasmata dalla propria visione (ancora una volta si potrebbe parlare di ideologia e di poetica), ma soprattutto lamenta l'insorgenza nelle traduzioni del pensiero dominante: «mi limiterò a traduzioni da autori dozzinali, *nei quali è meno facile il controllo dei dotti*». ²⁸ Sono parole notevoli, e gettano luce soprattutto sulle effettive pressioni culturali dell'élite intellettuale e di un interesse che, anche su Shakespeare, è stato sempre fin troppo letterario e molto poco teatrale.

«Il teatro è il linguaggio universale che consente il dialogo tra i popoli». Che la svolta quasimodiana si sia nutrita anche dell'interesse teatrale pare essere ormai criticamente assodato, anche se troppo spesso i suoi lavori sono stati analizzati in ottica esclusivamente letteraria. Per Quasimodo l'approdo al teatro arriva dalla convinzione che esso sia un naturale prolungamento della poesia, e la natura poetica è «la sola che autorizzi la lettura di un testo sempre presente nei secoli di una raggiunta civiltà europea». ²⁹ Il mezzo comunicativo in sé, portando al contatto col pubblico, permetterebbe infine alla poesia di uscire dall'isolamento: «la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, [...] aspira più al dialogo che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare forma di teatro». ³⁰

Quasimodo era pienamente consapevole delle necessità linguistico-drammatiche del testo teatrale, e si sofferma criticamente sull'incapacità di soddisfarle: ciò che più ci interessa nel quadro del teatro shakespeariano in Italia è la consapevolezza di una letterarietà che a teatro non funziona, di un leggere il testo esclusivamente come letteratura, relegando ad un misero contorno ciò che ne rappresenta invece le fondamenta.

Quasimodo è stato anche uno dei pochi a cimentarsi con la traduzione drammatica nel senso più profondo del termine. La sua ricerca shakespeariana si ricollega a quel voler «rifare l'uomo attraverso la poesia», ³¹ traducendo drammi imperniati ora su importanti e definite figure di essere umano, ora su grandi temi di portata collettiva, ma il suo lavoro su Shakespeare è anche immersione nel mestiere teatrale – si pensi alla collaborazione con Strehler – e creatività al servizio della scena. Quasimodo è ben consapevole che il testo drammatico è pensato per la scena, perciò la sua riflessione intelligentemente cerca di non trascurare ciò che si rivela tratto fondamentale, talvolta indagando le differenze tra una resa letteraria e una teatrale. È proprio l'idea di classico che influenza spesso involontariamente il traduttore (e il critico), ripercuotendosi sul testo in due macro tendenze: una vicinanza eccessiva alle

²⁷ Ivi, 82.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, p. 132.

³⁰ FERDINANDO GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in F. MUSARRA, (a cura di), *Quasimodo e gli altri – atti del convegno internazionale* p. 63.

³¹ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), p. 273.

strutture semantiche della lingua fonte, e un innalzamento del registro, talvolta immotivato, che rimanda subito ad atmosfere formali.³²

Nelle riflessioni da critico teatrale³³ Quasimodo mostrava «un orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso, al suono delle parole»;³⁴ indipendente dalle ragioni degli attori o della regia, affermerà che «il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica»³⁵. Tuttavia come traduttore Quasimodo pare attento a non smarrire proprio la dimensione teatrale, direttamente collegata a quelle ragioni della scena dalle quali il testo non può essere isolato:

Traducendo quest'opera di Shakespeare [*Anthony and Cleopatra*] ho incontrato le difficoltà di tutte le volte che ho letto la sua poesia. Un teatro dove il linguaggio è fluttuante, i vocaboli ripetuti, le immagini non immediate, almeno per quanto riguarda la versione nella lingua italiana, così esigente di precisione e chiarezza [...] un genio, quello di Shakespeare, che deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale: il teatro. Non si può dimenticare questo quando si traduce, altrimenti è facile nascondere il valore delle opere in un ammirato ma fastidioso riassunto di temi.³⁶

Quasimodo vede chiare tutte le caratteristiche del testo shakespeariano: velocità, ritmo, sintesi, lessico immediato, ma non forzatamente elaborato. Nel caso di Shakespeare si tratta di poesia (e di qualità), ma non autocompiaciuta, non artificialmente stilizzata. Il pentametro giambico aveva il grande pregio di suonare estremamente naturale nel parlato, quindi in scena; una traduzione che rispetti i criteri shakespeariani non sceglierà soluzioni auliche quanto alla versificazione. Restano da evidenziare la grandissima focalizzazione sulla lingua e i suoi artifici: la combinazione di selettività ed estrema pertinenza è il punto forte della scrittura shakespeariana,³⁷ con un lessico che spazia fino agli estremi (Shakespeare non temeva i riferimenti più spinti di natura sessuale) e fa dei giochi di parole uno dei punti di forza – e, quindi, uno degli ostacoli maggiori per il traduttore. Sono noti gli accorgimenti sintattici e lessicali, che trovano spazio sia nelle tragedie che nelle commedie, per inquadrare un personaggio già partendo dallo stile e dal registro, ma si

³² Che l'italiano sia una lingua vocata alla serietà l'aveva già rimarcato Tomasi di Lampedusa: «La letteratura italiana è la più seria delle letterature. Un libro che sia nello stesso tempo ben scritto e umoristico si può quasi dire non esista. Siamo costretti a fingere di sbellicarci per l'umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio e a trovare Ariosto divertentissimo. L'italiano, se gli capita un guaio, non ci ride mai sopra: sale sullo scoglio di Leucade e impreca contro i fati» (GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura Inglese*, vol. II, *L'Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 306).

³³ È risaputo che Quasimodo fu critico teatrale per «Omnibus» e per «Tempo» tra il 1948 e il 1958. Pare opportuno rimarcare che, nonostante vi si sia cimentato egli stesso, per le recensioni di testi stranieri spesso manca ogni accenno alla traduzione.

³⁴ ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, Milano, Spirali edizioni, 1984, p. 9.

³⁵ Ivi, 15.

³⁶ S. QUASIMODO, C. VICO LODOVICI, G. BALDINI e M. PRAZ, *Il problema della traduzione* in «Sipario», anno 19, No 218, 1964, p. 17. Di Quasimodo sono state usate le traduzioni per: *La tempesta*, regia di Strehler 1948; *Sogno di una notte di mezz'estate*, regia di A. Brissoni, 1948; *Romeo e Giulietta*, regia di R. Simoni, 1948; *Riccardo III*, regia di Strehler, 1950; *Macbeth*, regia di Strehler, 1952; *Otello*, regia di V. Gassman / L. Lucignani, 1956; *La tempesta*, regia di F. Enriquez, 1957; *La tempesta*, regia di G. Colli, 1960; *La Tempesta* regia di Di Leo, 1960; *Le allegre comari di Windsor*, di Emilio e Suso Cecchi, 1958 (Fonte: Sipario 1964).

³⁷ La bibliografia critica sul testo shakespeariano è prevedibilmente ricchissima, ma per una trattazione più approfondita si vedano Hulme, Russell Brown, Pugliatti, ma anche Marengo, Lombardo, Serpieri, Praz.

ricordi che anche l'alternanza di prosa e verso era funzionale a tale distinzione:³⁸ lo stile di Otello, caratterizzato dal verso, passa alla prosa dopo la riuscita dei piani di Iago, il quale esplicita il successo col percorso opposto, ovvero passando da prosa a verso (atto IV). Né i ruoli di verso e prosa sono rigidamente fissati nell'opposizione ruvidità vs finezza: nel discorso al senato i ruoli si capovolgono, la prosa studiata di Bruto e il verso naturale di Antonio ne esprimono rispettivamente l'artificio e l'eleganza.

Molto illuminante per capire la visione di Quasimodo circa il testo shakespeariano è una riflessione sulla traduzione scelta per *Le allegre comari di Windsor* del 1949, regia di Alessandro Fersen: «La traduzione scelta da Fersen non mi pare felice; perché *non sono certo gli arcaismi e le ripetute contorsioni sintattiche a consegnarci senza macchia lo spirito elisabettiano* e tantomeno la voce di Shakespeare». ³⁹ Non solo poeta che fagocita il prototesto, quindi, ma autore attento a rispettare la vera natura della voce altrui. La collaborazione con Strehler, nell'elaborazione del copione della *Tempesta*, non può non aver contribuito a tale formazione: il regista seguiva passo passo il lavoro di traduzione e lo stesso Quasimodo continuava a lavorarvi anche a consegna effettuata, indice di un'attenzione molto viva alla destinazione del testo.

Il duello che domina le opere shakespeariane in traduzione contrappone quindi l'attenzione filologica priva di drammaticità alla dimensione spettacolare e al dominio di codici che stridono, per ragioni di performabilità e di esigenze attoriali, con quella fioritura lessicale associata automaticamente ad un lavoro di pregio; si aggiunga infine un discorso di fedeltà al prototesto che, nel caso della traduzione poetica, si fa immensamente rischioso già dal definire a quale aspetto poetico consacrare gli sforzi di fedeltà.

Veniamo ora alle traduzioni. Petroni afferma che nel tradurre Shakespeare – prendendo ad esempio *Romeo e Giulietta* – Quasimodo non abbia voluto tanto far conoscere lo spirito dell'autore in sé, ma avvicinare il lettore, «fornire un testo pulito che servisse da guida seria». ⁴⁰ Il passaggio è spesso citato e ormai famoso:

BENVOLIO

I pray thee, good Mercutio, let's retire
the day is hot, the Capulets abroad,
and if we meet, we shall not scape a brawl,
for now, these hot days, is the mad blood stirring.

(*Romeo e Giulietta*, III.1, 1-4)

Che nelle mani di Quasimodo diventa

³⁸ Inizialmente Shakespeare utilizza la prosa e il verso come mezzo di distinzione di classe sociale del parlante o di formalità della situazione, per poi ampliarne la presenza di pari passo con l'aumento di interesse per l'espressività della prosa: nei primi quattordici drammi ancora assume un ruolo subordinato, in alcuni (*Henry VI*) non appare affatto.

³⁹ Ivi, 74, corsivo mio. In occasione della recensione di *La Reina di Scotia* di Federico de la Valle (febbraio 1948) Quasimodo muove delle critiche anche all'incapacità degli attori nei confronti del verso: «nella loro dizione troppo si allontanano da quella lettura ideale, visiva e silenziosa» (A. QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, p. 25).

⁴⁰ G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in G. FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p.327.

BENVOLIO

Ti prego, caro Mercuzio, con questo caldo è meglio andare a casa; poi i Capuleti sono fuori e se dovessimo incontrarli, non potremmo evitare una lite; in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle.⁴¹

A detta di Petroni, questa è una traduzione che da una parte evita di cadere nel ridicolo della ricerca ostinata di soluzioni liriche, dall'altra sacrifica eccessivamente la poesia «dolce e violenta»⁴² del testo; bisogna chiedersi però cosa c'è alla base del ragionamento di Petroni: il testo fine a sé stesso o l'insieme recitativo? Wright affermava che la poesia è tanto più efficace quanto più ricorda la musicalità naturale del parlato⁴³, escludendo la meccanicità di un verso ricalcato sull'inglese.

L'effetto è di una lingua quotidiana («con questo caldo è meglio andare a casa», «poi i Capuleti sono fuori») che recupera una certa poeticità nel finale («in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle»). Quasimodo ha scelto di preservare l'immagine finale e di scindere l'accoppiata «the day is hot, the Capulets abroad», con una punteggiatura che separa il discorso di Benvolio che in Shakespeare era invece unificato. Un appunto potrebbe forse andare alla scelta di allungare troppo il primo periodo, ma confrontando altre soluzioni emerge la difficoltà di sintetizzare in maniera efficace «the Capulets abroad»: Gabriele Baldini per esempio traduce «la giornata è calda, e i Capuleti sono in giro per la città»⁴⁴. È un classico esempio della sintesi inglese.

Il punto è comunicare l'urgenza dell'evitare animi infiammati, e l'obiettivo pare raggiunto senza eccessi, ovvero con lo stile che Quasimodo aveva identificato come il più efficace per rendere Shakespeare. Si veda il seguente discorso del Principe:

PRINCE

Rebellious subjects, enemies to peace,
 Profaners of this neighbour-stained steel,—
 Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,
 That quench the fire of your pernicious rage
 With purple fountains issuing from your veins,
 On pain of torture, from those bloody hands
 Throw your mistemper'd weapons to the ground,
 And hear the sentence of your moved prince.
 Three civil brawls, bred of an airy word,
 By thee, old Capulet, and Montague,
 Have thrice disturb'd the quiet of our streets,
 And made Verona's ancient citizens
 Cast by their grave beseeming ornaments,
 To wield old partisans, in hands as old,
 Canker'd with peace, to part your canker'd hate:
 If ever you disturb our streets again,
 Your lives shall pay the forfeit of the peace.
 For this time, all the rest depart away.

(*Romeo e Giulietta* I.1 71-89)

⁴¹ WILLIAM SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, introduzione di Paolo Bertinetti, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963, 185.

⁴² G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p. 327.

⁴³ Un buon modo di tradurre poesia è quello di osservare, anzi, ascoltare, la naturale tendenza organizzativa della lingua, senza quindi creare dei periodi innaturali o troppo involuti. Cfr. GEORGE T. WRIGHT, *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁴⁴ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, traduzione di Gabriele Baldini Milano, Fabbri editori, 2003, p. 151.

PRINCIPE

Sudditi ribelli, nemici della pace,
che profanate le spade col rosso del sangue cittadino...
 Ah, non mi ascoltate! Dico a voi, belve, non uomini,
 che volete spegnere il fuoco della collera impetuosa
 nei rossi ruscelli che scorrono dalle vostre vene.
 Pena la tortura, gettate le spade dalle mani
 piene di sangue e udite la condanna del vostro principe
 È già la terza volta che una rissa civile
 nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio
 e di insulto, e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi
 turbate la quiete delle nostre strade
 costringendo perfino i vecchi di Verona
 a lasciare i loro abiti severi e a riprendere
 con mano tremante le vecchie partigiane
 arrugginite nella pace, per dividere voi, arrugginiti nell'odio.
 Se ancora una volta oserete turbare la nostra città pagherete con la vita la
 [vostra colpa].
 Per oggi, vada. Allontanatevi di qua.⁴⁵

La prima osservazione riguarda una notevole scorrevolezza della resa. Del verso shakespeariano si è sottolineato il fatto che in recitazione guadagni natura discorsiva, quindi non sia così nettamente distinguibile come poesia pura: pare abbastanza ragionevole affermare che anche Quasimodo prediliga questa soluzione, perché la prima impressione che si ha è quella di un verso molto fluido, rapido, che si sviluppa senza incagliarsi. La scelta di tradurre «è già la terza volta che una rissa civile nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio e di insulto», senza cercare di riprodurre una costruzione più marcata (dal probabile effetto aulico) indica che non è quella la strada che Quasimodo intende percorrere, se afferma che «altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo ‘letterari’ i versi di Sofocle o Shakespeare».⁴⁶ Ritorna non solo un contrasto tra la natura letteraria e la natura teatrale che, pur essendo propria di molti autori di teatro, si amplifica nella classicità del testo shakespeariano, ma anche la costante visione di una lingua la cui potenza comunicativa viene confusa con il livello di aulicità che vi viene immesso. Sia alla lettura sia alla recitazione, vi sono dei passaggi nei quali si presta grande attenzione all'enfasi e ai deittici: la lingua teatrale deve venire in aiuto all'attore nella performance, ed è facile qui immaginare l'attore/Principe che punta il dito su quel «e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi», e che riecheggia poco dopo nel «per dividere voi, arrugginiti nell'odio»; stessa impressione nel finale «allontanatevi di qua».⁴⁷ Nella scelta lessicale i suoni non sono poi da dimenticare: la ricchezza di vibranti evoca durezza (rossi, ruscelli, tremante, etc),⁴⁸ mostrando appieno il loro

⁴⁵ W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, cit p. 185.

⁴⁶ DANILO RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro* in ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Quasimodo*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997, p. 171.

⁴⁷ Scontato rimarcare che le varianti interpretative sono molto diversificate e che l'attore può scegliere il modo più opportuno di veicolare l'enfasi.

⁴⁸ Un'osservazione potrebbe nascere da una certa ricorrenza degli stessi termini, prima col colore rosso, ('rosso del sangue cittadino' e poco dopo 'rossi ruscelli') che, se nel primo esempio è uno slittamento rispetto all'espressione 'neighbour-stained steel', nel secondo segue il testo, e del verbo 'turbare' nel giro di cinque versi. Se si prende per valida la possibilità che un ritorno dello stesso suono sia voluto e funzionale, essendo quella la dominante, tutto il resto, inclusa la ripetitività lessicale, si piega al fine ultimo.

effetto, soprattutto se recitate. La seconda osservazione riguarda l'organizzazione complessiva del periodo: l'apposizione «profaners» è sì normalizzata con la relativa «che profanate» (guadagnando in ritmo), ma si torna ad un approccio più nominale alla fine del verso, con l'immagine del «rosso del sangue cittadino».

Che Quasimodo avesse un modo tutto suo – semplicemente discordante rispetto alle visioni critiche – di portare la poesia nel teatro lo si capisce anche col *Macbeth*, nel quale si ritrovano l'attenzione ai suoni e alle allitterazioni che abbiamo già scoperto nel *Romeo e Giulietta*, col vantaggio che, come ogni traduttore alle prese con lo stesso autore, più traduce meglio saprà muoversi all'interno del testo: il *Macbeth* è infatti del 1952.

FIRST WITCH

I'll drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid:
Weary se'n nights nine times nine
Shall he dwindle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tost. (I.3, 18-25)

Quasimodo traduce:

[...] Lo prosciugo,
Lo riduco come paglia,
Perché mai sonno avrò,
Giorno o notte, sulla gronda
Dei suoi occhi. Farà vita
Da dannato. Poi sfinito
Dalle veglie lunghe nove
Volte nove settimane
Languirà, si struggerà.⁴⁹

L'alternanza di nasali e plosive si ritrova sia nel testo inglese che nella traduzione italiana: «prosciugo», «paglia», «perché», «da dannato... dalle veglie», e poi ancora «lunghe», «nove», «settimane», «languirà»: la macro differenza sta nella perdita della rima, ma nella strategia di dominanti e compensazioni l'effetto è comunque presente, con una probabile scelta iniziale tra il mantenimento della rima o del gioco musicale. A Quasimodo viene rimproverato l'inserimento di «neologismi, *ovviamente* fuori posto, e senza un criterio logico»⁵⁰ nell'*Otello*:

⁴⁹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Macbeth*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1952, p. 33.

Corsivo mio. In realtà ci si dimentica spesso che Shakespeare fu un grande innovatore della lingua inglese, coniando espressioni e neologismi tutt'oggi in uso. Lo spettatore elisabettiano poteva non cogliere appieno l'intera elaborazione linguistica ed è possibile che quello stesso pubblico fosse progressivamente educato, dramma dopo dramma, a percepire le sottigliezze della scrittura shakespeariana; non va dimenticato che il teatro offriva la possibilità di affinare le proprietà di linguaggio di chi non sapeva leggere né scrivere, e la Stern ipotizza che tale abbondanza (frutto di invenzione pura o di combinazione di parole già esistenti) fosse perfettamente funzionale all'obiettivo di attirare quanti più spettatori possibile. Cfr T. STERN, *Making Shakespeare – from stage to page*, London-NY, Routledge, 2004, p. 9.

⁵⁰ MASSIMO MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani*, in «Il Nostro Tempo e la Speranza», Nuova Serie, n. 3 (marzo 2011) p. 13. Corsivo mio.

IAGO [...] I have looked upon the world for
four times seven years (I.3, 309-10)

Quasimodo sarebbe stato colpevole di aver asciugato e di aver reso

IAGO [...] Sono ventotto anni che conosco il mondo.⁵¹

E di aver tradotto in maniera troppo poco letteraria l'esclamazione di Iago «Blessed fig's-end» (II.1, 250) con «Beata *un corno!* », ⁵² o «To suckle fools and chronicle small beer» (II.1, 160) con «Ad allattar *minchioni* ed a tenere i conti della serva». ⁵³ Emerge prepotente proprio quella tendenza di cui parlava la Venturi, oltre al vedere il testo shakespeariano esclusivamente in quanto testo e non come copione: invece di seguire alla lettera il testo e tradurre «conosco il mondo da quattro volte sette anni» (che in italiano arranca ed è inutilmente articolata) una battuta più breve ed immediata può essere la scelta migliore, oppure uno «stolti» potrebbe aver meno forza di un «minchioni». Non si percepisce che la logica di Quasimodo non è quella del libro, ma del palcoscenico. Non può essere una coincidenza che il plauso ritorni per *Antonio e Cleopatra*, «da considerarsi un'opera quasi perfetta dal punto di vista traduttorio, e in essa, infatti, si riscontrano pochissimi esempi di traduzione *non letterale* rispetto alle altre opere shakespeariane». ⁵⁴ Ritorna la domanda: fedeltà a cosa? Se per molti il valore sta nel non allontanarsi dal testo, Quasimodo più di altri traduttori alle prese con Shakespeare ragiona in termini di qualità del metatesto. Restando nell'*Antonio e Cleopatra*, ad esempio, non si può dire che Quasimodo segua 'alla lettera' la disposizione degli elementi testuali:

CAESAR Let our best heads
Know, that to-morrow the last of many battles
We mean to fight. Within our files there are,
Of those that serv'd Mark Antony but late,
Enough to fetch him in. See it done,
And feast the army; we have store to do 't,
And they have earn'd the waste. Poor Antony!

(*Antonio e Cleopatra*, IV, 1, 12-18)

CESARE Informa
I nostri comandanti che domani
Avremo l'ultima battaglia. Nelle nostre schiere
Ci sono dei soldati dell'armata di Marco Antonio:
quanti bastano a prenderlo prigioniero.
Guarda che ciò sia fatto. E poi, festa per l'esercito.
Abbiamo ancora molti viveri, e i legionari
Meritano generosità. Povero Antonio! ⁵⁵.

⁵¹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Otello*, traduzione italiana di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, p. 53.

⁵² Ivi, p. 79.

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ M. MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani* p. 11. Corsivo mio.

⁵⁵ S. QUASIMODO, *Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, in *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966.

In questa traduzione c'è ben poco di letterale: dalla perdita di «of many battles» e alla rinuncia all'inversione soggetto-verbo della prima frase, alla diversa scissione delle frasi e, volendo essere estremamente puntigliosi, allo slittamento di «earn'd» in «meritare» e di «waste» in «generosità»; Quasimodo è sempre molto attento ad evitare la trappola del tradurre tutto: dalla *Tempesta* (I.2, 15-21):

PROSPERO [...] I have done nothing but in care of thee,
Of thee, my dear one, thee my daughter, who
Art ignorant of what thou art, naught knowing
Of whence I am, nor that I am more better
Than Prospero, master of a full poor cell,
And thy no greater father.

PROSPERO [...] Non ho fatto nulla che non sia di bene per te, mia cara,
per te, figlia mia. Tu ignori chi sei
e di dove io venga, e se io sono qualcosa
di più di Prospero, padrone di una grotta
così povera. Mi stimi grande perché
sono tuo padre, e non per altro.⁵⁶

La decisione più rilevante è di scomporre e suddividere l'intervento di Prospero: Quasimodo spezza in tre diversi momenti ciò che per Shakespeare era un unico flusso. Un periodo così lungo però avrebbe nuociuto a livello drammatico (bisogna ricordare che *La Tempesta* vede Quasimodo collaborare attivamente con Strehler), perciò poco importa quale sia la struttura sintattica del prototesto, si è intervenuti salvaguardando il ritmo italiano. Ciò che può sembrare ovvio si rivela invece intervento quasi rivoluzionario, data la tendenza dei traduttori shakespeariani a non allontanarsi dall'organizzazione sintattica inglese, il che genera nella lingua di arrivo una patina innaturale. Quasimodo è poi votato alla sintesi, ed elimina reiterazioni laddove il periodo potrebbe essere compresso: «who art ignorant» e «not knowing» potevano rendersi in sinonimi, ma Quasimodo accorpa: «ignori chi sei e di dove io venga», e l'agilità testuale ne guadagna. Infine, si noti la rielaborazione degli ultimi tre versi, nei quali l'ottica predominante è evitare una resa troppo circonvoluta: qui, in effetti, Quasimodo personalizza in maniera più consistente, in quanto si evince quel senso di orgoglio quasi mortificato del Prospero shakespeariano con una soluzione che rielabora in maniera significativa introducendo una ipotesi laddove il prototesto presentava una certezza (sintomo di quell'orgoglio di cui sopra). L'estrema attenzione alla fluidità del metatesto è una costante, basti vedere come Quasimodo affronta i lunghi segmenti narrativi:

MIRANDA Abhorred slave,
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other. When thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like

⁵⁶ W. SHAKESPEARE, trad. it. *La Tempesta*, saggio introduttivo di Anna Maria Zazo, traduzione di Slavatore Quasimodo, Milano, Mondadori, pp. 11-3.

A thing most brutish, I endowed thy purposes
 With words that made them known. But thy vile race,
 Though thou didst learn, had that in 't which good natures
 Could not abide to be with. Therefore wast thou
 Deservedly confined into this rock,
 Who hadst deserved more than a prison.

(*La Tempesta*, I,2, 352-362)

QUASIMODO

Schiavo ripugnante, mai
 Un segno lascerà in te la bontà;
 tu sei proprio capace d'ogni male!
 Ho avuto pietà di te, e che fatica
 per farti parlare! Ora t'insegnavo
 una cosa, ora un'altra; e quando
 tu non sapevi esprimere un pensiero,
 e balbettavi, o selvaggio, più a stento
 d'un bruto, ti dicevo le parole
 per rivelare le idee. Ma la tua
 infame natura, anche se imparavi,
 certo impediva alle miti creature
 di vivere con te; è giusto dunque
 che tu sia confinato in questa roccia:
 e meritavi più che la prigione.⁵⁷

La struttura dei primi versi inglesi si affida ad una catena di subordinate, che in italiano diventano sezioni indipendenti, così come la traduzione di quei verbi che in inglese dipendono dal primo soggetto «I» («took», «taught»). L'insieme è più frammentato ma al contempo guadagna in ritmo e tono discorsivo (il che risulta estremamente funzionale in recitazione) smorzato però da un inciso («o selvaggio») che, ancora una volta, non segue alla lettera il prototesto ma sceglie la posizione ottimale alla costruzione italiana.

Il problema delle traduzioni quasimodiane di Shakespeare andrebbe quindi affrontato sui due versanti chiamati in causa: la traduzione poetico-letteraria e la traduzione drammatica. I due livelli coincidono a causa della formazione del traduttore e della destinazione finale delle sue traduzioni, ed ecco perché un approccio che guardi solamente alla parola scritta senza considerare le esigenze drammatiche non può essere soddisfacente.

Ragionando in termini poetici, bisognerebbe tener conto di cosa ci si aspetta di trovare in una traduzione puramente poetica dell'opera teatrale shakespeariana; pochi sono gli esempi italiani, dato che la maggior parte dei traduttori, soprattutto quelli di provenienza accademica, preferiscono saltare a più pari il verso e convertire tutto in prosa. È inoltre cosa nota che la traduzione poetica non può delinarsi in termini di fedeltà: troppi sono gli elementi che si incastrano – ritmo, suono, suggestioni – ed è impossibile preservarli tutti. Non ci si può quindi aspettare una traduzione decalcata passivamente sul prototesto: l'apporto creativo e sensibile del traduttore-poeta è indispensabile, e si esplicita proprio in un allontanamento che potrà rispecchiare più ambiti. Sappiamo però che la lingua shakespeariana faceva dell'agilità, del linguaggio immediato seppur giocoso e stimolante uno dei punti di forza. Era coi

⁵⁷ Ivi, p. 41.

sonetti, e non con il teatro, che Shakespeare sperava di guadagnarsi la fama, perciò il copione era infinitamente più flessibile e meno ossessionato dalla liricità, pur raggiungendo alte vette qualitative. Questo tratto non può essere accantonato solo nel nome dello status canonico dell'autore, sarebbe falsare gli intenti e snaturare il prodotto stesso.

Dal punto di vista drammatico, invece, diventa fondamentale l'apporto del traduttore alla creazione di una lingua agile e recitabile; essendo il testo non fine a sé stesso ma proiettato in una dimensione più ampia di quella della pagina scritta, chi scrive – e chi traduce – deve tenerne conto.

Una critica alla traduzione quasimodiana di Shakespeare non può ignorare quali sono le caratteristiche della lingua più adatta ad essere recitata, e per di più di una lingua tradotta, il che amplifica la difficoltà; ritroviamo in Quasimodo la volontà di lavorare su tutti i livelli, poetico e teatrale, cercando di armonizzarli, e il risultato (posto che la traduzione perfetta non esiste) ha il pregio almeno di dare nuova veste ai drammi shakespeariani, le cui versioni italiane sono spesso troppo simili tra loro.

La chiave per un giudizio di qualità delle traduzioni (quasimodiane e non) è anche considerare il testo nella dimensione nella quale il traduttore lo aveva pensato. In questo caso, le pressioni filologiche o autoriali imprigionano il testo in una gabbia nella quale non c'è spazio che per la letterarietà, mentre il testo drammatico vive soprattutto a teatro, seguendone regole e dettami.

Fabrizio Mondo

Leggerezza e peso: un anti-canone

Una mappa possibile

«Cominciare una conferenza [...] è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta: ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare».¹

Così Calvino, in un testo datato 22 febbraio 1985,² si mostrava ben consapevole delle insidie del passaggio «dalla potenzialità illimitata e multiforme» all'incontro con «qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole».³ Porre delle barriere a ciò che è sconfinato è anche il nostro punto di partenza: è in questo modo che si possono tracciare dei confini; e, così, codificare una mappa⁴ che, a un tempo, sia capace di descrivere una realtà e tradurla; che produca, insomma, un sistema in grado di trasformare gli elementi reali in simboli e segni e di esprimere universalmente quanto rappresentato. Un compito simile lo riveste anche la letteratura; ogni libro, probabilmente. Non importa quanto piccola o specifica possa essere una porzione di territorio: per orientarsi al suo interno sarà sempre necessario elaborare una mappa, altrimenti ci si smarrirebbe facilmente. Il presente lavoro vuole rappresentare il primo, possibile segno sulla carta; una prima linea che tratteggia una montagna o il limitare di una pianura. Ogni mappa possiede caratteristiche proprie: prima di venir decifrata da codici comuni – segni, cioè, universali e riconoscibili –, essa trattiene in sé l'identità dell'esploratore che l'ha tracciata - linea su linea, a mano libera e incerta - mentre batteva o ripercorreva il territorio. Spesso, all'inizio di un viaggio, ci si avvale di mappe compilate da altri. Le informazioni riportate, però, potrebbero non reggere alla prova della realtà: dove era segnato un passaggio sbarrato, ci si imbatteva in un varco; al posto di un fiume, un letto di terra morta. Un territorio mappato è un territorio conosciuto a sufficienza; pronto per essere colonizzato, all'occorrenza. Inizia, allora, un tenace lavoro di ricodificazione; cercando di far corrispondere ai segni tratteggiati sulla mappa gli elementi morfologici del terreno. Le «gettate teoriche»,⁵ utili alla rielaborazione,

¹ Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

² «Cominciare e finire», pubblicato in appendice al volume delle *Lezioni americane* citato nella nota precedente. Il testo non è la sesta lezione, ma fa parte del vasto lavoro preparatorio ad essa. Scoperto da Mario Barenghi, venne pubblicato originariamente in Calvino I., *Saggi. 1945-1985*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 737-753.

³ Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p. 137.

⁴ A tal proposito si consiglia la lettura di «Il viandante e la mappa», in Calvino I., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 21-28.

⁵ «Con la parola “gettata” mi riferirò d'ora in poi alla forza di quel movimento che è e non è ancora soggetto, progetto o oggetto, e neanche rigetto, ma nel quale avviene ogni produzione e ogni determinazione, che trova la sua possibilità nella gettata, sia o meno quella produzione o determinazione riferita al soggetto, all'oggetto, al progetto o al rigetto.

contribuiscono al costante mutamento del panorama intellettuale; impongono nuovi *modi operandi*, nuove regole, nuove istituzioni concettuali. Ogni idea, ogni critica, ogni possibile interpretazione del mondo entra in contrapposizione con quella più prossima, innescando un costruttivo confronto dialettico. Questo regime di continua espansione e contrazione consente di travalicare i limiti dell'identità teorica di una gettata e sconfina nell'identità di quella contigua. In un universo illimitato, anche l'invadenza dell'idea che intende esprimerlo risulterebbe illimitata; cercando di esprimere il tutto, insomma, finirebbe per esprimere il nulla: l'infinito non è cantabile, ma solo rappresentabile simbolicamente. È necessario, allora, scegliere una direzione: partire da un punto, e da lì costruire un canone; o meglio ancora, un anti-canone: opposto e distinto ai canoni consolidati, percepiti anch'essi, prima della loro affermazione, proprio come anti-canoni. Si tratta di stabilire una sorta di deviazione del percorso; una strada nuova che attraversi i boschi della letteratura; capace di abbandonare le piste già tracciate e che, con decisione e coraggio, ne batta di nuove. Punto di partenza necessario sarà, in ogni caso, il confronto diretto con la mappa - cioè la teoria, o meglio le teorie, nella loro funzione di gettate teoriche-. Territorio del confronto, saranno i testi; i confini dati, le regole (o linee guida) che delimitano il territorio da esplorare in tutta la propria complessità dialettica, le proprie asperità, le proprie differenze.

Ecco svelate le regole del gioco: un possibile anti-canone, che opponga due opere contemporanee che insistano su temi comuni – definite «coppia minima» – alla luce del primo valore (o qualità o specificità della letteratura) della classificazione che Italo Calvino, trent'anni fa, operò nelle sue *Norton Lectures*.⁶ La dialettica *leggerezza\peso*, quindi, sarà la linea di confine del nostro territorio teorico. Ora che le coordinate sono ben chiare, che la mappa risulta universalmente leggibile, il viaggio può iniziare.

Prima «coppia minima». L'indagine sul senso del mondo: il labirinto e il limite

Nella prima coppia minima ci occupiamo di due opere che condividono il medesimo campo di indagine: la possibilità di interazione tra gli uomini e la realtà. Un'indagine che, coinvolgendo insieme aspetti epistemologici e gnoseologici, etici ed estetici, si può pienamente definire filosofica: essa cerca di disvelare le trame dell'esistente, di comprendere lo scopo e il senso ultimo del proprio dimorare sulla terra. Tuttavia esse differiscono profondamente per finalità, strategie, strumenti, metodologie e

Ciascuna gettata teorica [...] entra a priori, originariamente, in una situazione di conflitto e competizione. Ma non è solo una questione di antagonismo, di confronto faccia a faccia, vale a dire una questione di opposizione tra due gettate che si affronterebbero con le proprie identità consolidate. Non è un confronto antagonistico, per due ragioni legate tra loro. La prima è che ogni gettata, lungi dall'essere la parte inclusa in un tutto, è solo una gettata teorica in quanto pretende di comprendere se stessa comprendendo tutte le altre, estendendosi oltre i loro confini, superandoli, includendoli dentro di sé. [...] La seconda ragione, che è effettivamente strettamente collegata alla prima [...] è che ogni specie [...] costituisce la propria identità solo incorporando le altre identità, per parassitismo, contaminazione, innesto, trapianti d'organo, incorporazione ecc...». In Derrida J., *Come non essere postmoderni*, Roma, Edizioni Medusa, 2002, pp. 21-22.

⁶ Si fa ovviamente riferimento alle celebri *Lezioni americane*.

prospettive d'analisi, consentendo un esame comparativo secondo la dialettica calviniana leggerezza\peso.

Pubblicati a distanza di un solo anno, almeno nell'edizione in volume,⁷ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957)⁸ di Carlo Emilio Gadda, e *Das Versprechen* (1958)⁹ di Friederich Dürrenmatt sono da considerarsi entrambi romanzi gialli: di quelli, per intenderci, in cui si deve scoprire il movente e il colpevole di un delitto. Nonostante non si possa negare la loro iscrizione al genere – e una rapida sinossi delle vicende narrate lo dimostrerebbe facilmente –, entrambe le opere contengono elementi capaci di forzarne a tal punto gli schemi tradizionali, da potersi definire degli anti-gialli; o meglio, come recita il sottotitolo del libro di Dürrenmatt, dei *requiem* per il romanzo giallo.

La ragione non risiede soltanto nella scelta di non sgarbugliare completamente la vicenda – nel non dare, cioè, in pasto ai lettori l'identità del colpevole -¹⁰; ma soprattutto, nell'uso spregiudicato fatto tanto della struttura quanto dei *topoi* del genere, le cui peculiarità vengono utilizzate per costruire un percorso che, accantonati gli aspetti dell'indagine criminale, assume i caratteri di un'investigazione più sottile, che insiste sui limiti e la complessità della condizione umana. L'indagine insomma travalica i meri rilievi psico-sociologici del movente criminale, o la loro appartenenza a particolari contesti socio-culturali: delitti metropolitani contro delitti di provincia; criminali abituali contro insospettabili. Si tratta, piuttosto, d'investigare il significato stesso dell'esistenza, la possibilità dell'uomo di penetrarne il mistero; e, al contempo, di sbrogliare il groviglio di concatenazioni fenomeniche che convenzionalmente definiamo realtà. Infatti, proprio nel momento in cui un evento ne scombussola l'andamento ordinario, il funzionamento del meccanismo interno, la genesi possibile dei fenomeni si palesa per un momento. Si può comprendere così la genesi possibile dei fenomeni: individuandone all'interno un principio ordinatore, una costante che consenta alla logica umana di disporli secondo un criterio razionale. È a questo punto che la meccanica delle concause, apparentemente incurante all'urto esterno, recupera immediatamente la propria densità originaria, rintuzzando la deformazione impressa dagli eventi;¹¹ si rinsalda, insomma, secondo una trama che resta sconosciuta alle ragioni dell'investigatore.

⁷ La precisazione è necessaria per la particolare storia editoriale del principale romanzo di Gadda, pubblicato dapprima a fascicoli sulla rivista «Letteratura» nel 1946 e infine ripubblicato in volume nel 1957 per Garzanti. Per una rapida ma puntuale ricostruzione della complessa storia editoriale consiglia la consultazione di Patrizi G., *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 234-239.

⁸ L'edizione a cui si fa riferimento per le successive citazioni è Gadda C.E. (a cura di D. Isella), *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 2007.

⁹ Dürrenmatt F., *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich, Diogenes Verlag AG, 1958. L'edizione italiana di riferimento, con la traduzione di Silvano Daniele è: Dürrenmatt F., *La promessa. Requiem per il romanzo giallo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

¹⁰ È interessante notare che se i lettori in entrambe le opere restino all'oscuro sulla reale identità dei colpevoli (sebbene in *Das Versprechen* nel finale Dürrenmatt sembra indicarci il colpevole), i protagonisti hanno un destino completamente opposto: nel *Pasticciaccio* «il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta»; Matthäi, al contrario, non riuscirà mai a scoprirlo, condannato così ad una ricerca infinta. Il virgolettato è di Gadda in Gadda C. E. (a cura di C. Vela), «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 171-172.

¹¹ «Ogni effetto ha la sua causa» è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico «ogni effetto (grumo di relazioni) ha le sue cause». [...] L'effetto non è che una mutata relazione, una intervenuta deformazione di un sistema: che poi ci riconduce al sistema totale [...] cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa e non

I due romanzi hanno ambientazioni agli antipodi: il formicaio romano contro i paesini montani della Svizzera; sono distanti nel tempo - l'Italia fascista e la Svizzera degli anni '50 -; perfino i profili dei due investigatori sembrano contrapposti. Ecco Don Ciccio Ingravallo e Matthäi, in due ritratti composti rispettivamente da Gadda e da Dürrenmatt:

Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici da bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto latino, benché giovine (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne. [...] Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teorica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio¹².

Era un solitario, vestito sempre con ricercatezza, impersonale, formale, senza relazioni, non fumava e non beveva, ma padroneggiava il suo mestiere da uomo duro e spietato, accumulando tanto odio quanto successo. Io non l'ho mai capito fino in fondo. Ero certamente l'unico che gli volesse bene, perché mi piacciono soprattutto gli uomini chiari, anche se la sua mancanza di humor mi dava spesso ai nervi. Aveva un'intelligenza eccezionale, ma diventava insensibile per via della struttura troppo solida e compatta del nostro paese. Aveva un cervello d'organizzatore, e maneggiava l'apparato di polizia come fosse un giocattolo. Non aveva moglie, non parlava mai della sua vita privata e certo non ne aveva neppure. Non aveva nient'altro in mente che la sua professione, che esercitava come un criminalista di gran classe, ma senza passione. Per quanto procedesse ostinato e instancabile la sua attività sembrava annoiarlo, fin quando appunto fu coinvolto in un caso che improvvisamente lo appassionò». ¹³

Pur nelle evidenti differenze esteriori (Ingravallo rotondetto, riccio, con l'aria sonnacchiosa e bonaria del curato di campagna o del filosofo della magna Grecia; Matthäi, invece, silenzioso, introverso, riflessivo e inflessibile come un austero riformatore protestante), entrambi i personaggi sembrano animati da un comune sguardo nei confronti del mondo, portato con occhio fermo, attento, un po' dilatato. Questo sguardo obliquo, tangente ai fenomeni, sembra essere condizione necessaria per una lettura più chiara, diretta e profonda della realtà; indispensabile, per soddisfare l'insaziabile volontà di perforazione della scorza dura degli eventi. Solo

sono mai pensabili al singolare. [...] Ma è pensabile un fattore deformante da solo? Una causa da sola? No: ciò è un non senso. Un atto deformante non è un individuo ma una sinfonia di relazioni intervenenti uno spostamento in un sistema è spostamento, *alloiosis*, di tutti gli elementi del sistema». Gadda C.E. (a cura di Dante Isella), *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, pp. 647-651.

¹² Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, pp. 15-16.

¹³ Dürrenmatt F., *op. cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 18.

con un atteggiamento simile, l'indagine sembra produrre i risultati attesi; ci si garantisce, insomma, una visione d'insieme, staccata dai singoli eventi, eppure capace di battere palmo a palmo, con le sue instabili traiettorie, il mutevole terreno della realtà.¹⁴ Allora se è l'indagine poliziesca, la sua metodologia, ad assumere l'aspetto dell'indagine filosofica; se la sfida analitica col colpevole diventa terreno di confronto con la realtà, con la sua struttura labirintica e le sue pesanti resistenze, ad essere diverso sarà il metodo d'investigazione: esso rifletterà la *Weltanschauung* degli autori, risentirà della strategia narrativa scelta e della complessità dei personaggi principali. In altri termini, rispecchierà quei movimenti dialettici ben descritti dalla dinamica leggerezza\peso.

Ad un lettore poco attento, risulterebbe scontato incolonnare *Das Versprechen* sotto la voce leggerezza e il *Pasticciaccio* sotto la voce peso. Anche solo a prima vista, la corposità del volume, il numero di pagine, pende a favore di Gadda; e ad una sommaria analisi stilistica, la cifra gaddiana – quel *pastiche* linguistico su cui tanto si è soffermata la critica,¹⁵ ricco di spunti dialettali, arcaismi, specialismi e lingua parlata, fusi in una febbrile e dilatata ipotassi – risulta certamente più densa, più complessa e intricata della scrittura paratattica cristallina, rapida di Dürrenmatt. Si confrontano due cifre stilistiche molto diverse: l'espressionismo tipico del «barocco positivista»¹⁶ di Gadda; e una lingua razionale e scientifica, nitida, mutuata dalla lezione illuminista, dalla ferrea logica kantiana e dall'amato pensiero scientifico. Tuttavia, se con attitudine indagatrice si procedesse oltre l'analisi stilistica, la prospettiva cambierebbe radicalmente: analizzando la strategia narrativa, il meccanismo di costruzione delle storie, la complessità e il peso di scelte narrative anticonvenzionali, è *Das Versprechen* ad osare di più. Gadda, infatti, affida la storia ad una figura, il narratore, che segue e commenta, passo dopo passo, lo svolgersi delle vicende. Così lo tratteggia in modo magistrale, Pietro Citati:

Forse nessuna altra figura di Narratore, nel romanzo europeo del Novecento, possiede questa trionfale vastità di respiro. Non ha un volto solo, né una voce sola: se la realtà è molteplice anche il Narratore si trasforma in un corteo molteplice di narratori, ognuno dei quali possiede un'esistenza biologicamente diversa, e critica e schernisce gli altri. È uno straordinario, pittoresco corteo, come una cavalcata di Re Magi.¹⁷

¹⁴ «Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice [...] è il “bateu ivre” delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare o riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia su mari strani e diversi: ed ora la stella è il termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il “metodo” non potrà riferirsi alla stessa. Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo». Gadda C.E., *Scritti postumi*, Milano, Garzanti, 2008, p. 628.

¹⁵ Una esaustiva disamina dei principali interventi sulla “questione linguistica gaddiana” è offerto da Patrizi nella bibliografia essenziale in coda alla sua monografia: Patrizi G., *op. cit.*, Roma, Salerno Editrice, pp. 260-261.

¹⁶ L'espressione vagamente ossimorica è desunta a partire da questo bel passaggio di Walter Pedullà: «Va detto che scrittori degni di questo nome in cui la ricerca stilistica non sia prioritaria, secondo me non esistono. Nel caso di Gadda c'è che la lingua si vede molto, c'è una specie di suppurazione, la costruzione linguistica la si vede, cioè è sotto gli occhi, proprio perché il tentativo di Gadda è di raggiungere un oggetto che sa esistere; dalla sua formazione di positivista sa che la realtà esiste, casomai è difficile andare a coglierla. Quello che si chiama il suo barocco è, invece, la ricerca sfrenata di tutti i modi per arrivare a questo oggetto sfuggente. Non è una fuga: quando si pensa ad uno scrittore barocco o manierista, si pensa ad una fuga dal reale. Invece l'ossessione e la tensione di Gadda sono per andare a raggiungere questo oggetto che è la realtà o la verità». Il passaggio è trascritto dall'intervento di Pedullà per il documentario girato per la RAI nel 1994 dal titolo *Carlo Emilio Gadda – Un ingegnere del linguaggio*.

¹⁷ Citati P., *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Nonostante si presenti sotto la stella polare della molteplicità, della trasformazione, dell'evoluzione continua, il narratore gaddiano resta del tipo eterodiegetico onnisciente, come nel grande romanzo ottocentesco:¹⁸ la sua peculiarità è quella d'aprirsi alle più ampie fette di realtà possibile, secondo «il metodo prediletto [...] della chiazza d'olio allargantesi».¹⁹ Il narratore, quindi, coadiuvato dal complesso ma raffinato espressionismo linguistico, si infrange e si moltiplica, inseguendo i continui smottamenti del reale, il cozzare incessante dei suoi elementi, sotto la spinta di una catena di deformazioni. In sostanza Gadda racconta in linea retta

ma fingendo di perdere il filo e soffermandosi su particolari in apparenza insignificanti, come una pagnottella o un pitale pieno di gioielli, che riflettevano le grandi Leggi di natura.²⁰

Si cerca, insomma, di esercitare una funzione conoscitiva attraverso un intricato schema narrativo capace di imitare il movimento di espansione e retrazione della realtà. Così facendo, si tenta di arginare il caos; e, insieme, tracciare una mappa che, si spera, conduca al cuore stesso della realtà. Dürrenmatt, dal canto suo, preferisce una vera e propria decostruzione della struttura del romanzo giallo. Il gioco narrativo è raffinatissimo e sorprendente se si considera la brevità del romanzo: come nei migliori poemetti ellenistici, si cesella in uno spazio ridotto una intricata rete di rapporti narrativi, narratologici e meta-letterari. Una mappa possibile di questo territorio vedrebbe l'intrecciarsi di più piani: l'indagine del protagonista, l'ispettore Matthäi; il racconto dell'indagine che il dottor H. fa al narratore – impersonato da Dürrenmatt stesso –; ancora, la storia di come il narratore sia venuto a conoscenza dei fatti e la conseguente decisione di farne un romanzo; infine, le riflessioni meta-letterarie sulla struttura del giallo e sui rapporti tra realtà e finzione narrativa. Volendo semplificare, *Das Versprechen* presenta, annodate in più punti, due linee narrative fondamentali: a) la vicenda dell'indagine di Matthäi; b) il racconto di Dürrenmatt-autore di come sia venuto a conoscenza della storia grazie al dottor H. e delle discussioni intavolate sul rapporto tra la realtà e la sua trasposizione narrativa, che si trasformano in vere e proprie riflessioni sull'arte del racconto. Abbiamo un narratore di primo livello omodiegetico, non onnisciente che diventa, all'ingresso in scena del narratore di secondo livello (il dottor H.), narratario; e che, oltre ad apprendere i dettagli della vicenda che ha per protagonista Matthäi – l'indagine sul caso di omicidio, cuore della narrazione –, discute con il secondo narratore su argomenti di teoria della narrazione, incrociando addirittura la figura del protagonista; e proprio da questo incontro prende avvio il piano narrativo a). *Das Versprechen* è basato su di un complicato intreccio in cui i piani della narrazione, della riflessione narratologica sono continuamente intrecciati; l'ibrido che prende così vita, spezza, anzi travolge, la costruzione lineare e logica della tradizione gialla.²¹ Il

¹⁸ Caratteristica fondamentale di Gadda è quella, per l'appunto, di innovare tenendo salde le proprie radici di narratore: tra le influenze principali sappiamo esserci il Dostoevskij maturo de *I Fratelli Karamazov* e l'amatissimo Manzoni de *I promessi sposi*, modelli ai quali la tipologia di narratore scelto rimanda.

¹⁹ Gadda C.E., *op. cit.*, Milano, Garzanti, 2008, p. 742.

²⁰ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 480.

²¹ È interessante far rapidamente notare come la struttura di *Das Versprechen* assomigli da vicino ad uno dei più bei e misconosciuti racconti lunghi di Dumas padre, *La femme au collier de velours* (1849), la cui vicenda, scrive Dumas, gli

continuo scarto tra piani narrativi non è una completa novità: alcuni tra i suoi più illustri precedenti si ritrovano nella narrazione popolare fantastica ottocentesca,²² da sempre aperta alla sperimentazione, al fine di stupire il lettore e di fidelizzarlo. Alcuni di questi meccanismi diverranno propri anche del genere giallo:²³ così che, quando un autore estraneo alla sua tradizione narrativa – come Gadda – mostra interesse per le sue potenzialità espressive e analitiche, le dinamiche del genere gli consentiranno di sperimentare e innovare: tanto nella direzione della proliferazione linguistica, quanto nella continua variazione e composizione della realtà. Su questo punto specifico, il rapporto dialettico si ribalta ancora una volta: Gadda torna pesante, Dürrenmatt si fa leggero.

La lingua in Gadda è un calco della realtà: «la realtà non è più che suono»,²⁴ ricorda Citati. La sperimentazione linguistica è il grimaldello con cui forzare gli schemi tradizionali del romanzo: grazie ad essa, infatti, fioriscono continuamente nuovi embrioni narrativi che, divampati, sfumano – a volte rapidamente, volte meno –, spezzando, per un momento, la rigida coerenza della trama. D'altro canto, questi squarci nella linearità sono necessari ad una puntuale rappresentazione del mondo; una rappresentazione che riesca, allo stesso tempo, a mappare la rete inestricabile delle concause: lo schema, cioè, alla base di quel labirinto inconoscibile che è rappresentato gaddianamente dallo *gnommero* conoscitivo. Al contrario, Dürrenmatt lavora di sottrazione sulla lingua: asciuga, ottenendo così una prosa che è essenziale, puntuta come la realtà che descrive. La Svizzera gelida di Matthäi non sembra conoscere il calore della risata; in essa è bandita la possibilità di riscatto: i toni che vi dominano sono le sfumature di grigio; la luce che carezza i monti è gelida e penetra a lame, come in un carcere. Don Ciccio Ingravallo è immerso in una luce calda e mediterranea; accolto tra le braccia di un'umanità variegata, colorita, popolare, a volte pericolosa, ma sempre avvolgente, caciaronica e autoindulgente. Matthäi, invece, è costretto a tentare i limiti di una moralità scolpita nella roccia, rigida e fredda; il suo punto di forza è la resistenza ad un conformismo reazionario, che gli consenta di agitare le acque di una vasca di squali pronti ad azzannare al primo sentore di sangue. Eppure il poliziotto svizzero è il prototipo dell'uomo che non si arrende e continua imperterrito a scandagliare i fondali, a porre domande, a forzare continuamente i limiti imposti da una realtà carceraria, in cui la verità è dispersa.

fu narrata dallo scrittore fantastico Nodier, in punto di morte. Ne è protagonista un altro grande della letteratura fantastica europea: Ernst Theodor Hoffmann. Così Dumas, grazie all'intertestualità e all'intrecciarsi di elementi e piani di realtà, provoca un potente corto circuito tra memoria di Nodier, protagonismo di Hoffmann e la Storia (la vicenda è ambientata infatti durante il Terrore). Dumas A., *La donna dal collier di velluto*, Milano, Garzanti, 2005.

²² Facciamo entrare in questa definizione così generalizzante una serie di generi letterari molto diversi: si va dalle storie di mistero (Poe, Sue), veri e propri antenati della narrazione gialla, alle storie fantastiche, sia con coloriture nere (Poe, Hoffmann), che di avventura (Dumas), che vagamente fantascientifiche (Welles, Verne). Caratteristica comune è la loro pubblicazione su giornali e riviste: l'episodicità o la fruizione da un pubblico vasto e non specialistico, spesso spingeva questi autori a sperimentare forme e tipologie narrative che facessero presa sui lettori e li spingessero a continuarne la lettura.

²³ Sulla storia del genere giallo e la sua diffusione in Italia è possibile consultare: Mandel E., *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Roma, Edizioni Alegre, 2013; Pistelli M., *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Roma, Donzelli, 2006; Bini B., «Il poliziesco», in *Letteratura Italiana Einaudi* (a cura di Alberto Asor Rosa), «L'età contemporanea. Letteratura di massa», Torino, Einaudi, 2007, pp. 47-86.

²⁴ Citati P., *op. cit.*, Milano, Mondadori, 2008, p. 238.

Il limite differenti modalità di manifestazione, ma un unico punto di fuga. Diventa così difficile raggiungerlo: il territorio da esplorare è troppo vasto, troppo lunga la catena di concause, come si deduce sin dalle prime pagine del *Pasticciaccio*:

Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, [...] interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. [...] Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognava riformare in noi il senso della categoria di causa, quale avevamo dai filosofi, [...], e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente [...]. La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata ragione del mondo.²⁵

La visione epistemologica della realtà di Gadda è radicalmente ingarbugliata. Ingravallo ha la consapevolezza d'essere, allo stesso tempo, indagatore e matrice di concause; mantiene contemporaneamente un ruolo attivo e passivo nei confronti della realtà: da un lato osserva, statico; dall'altro, indagando, smuove, rimescola, genera. Il suo sguardo, come un faro, è capace di illuminare solo una porzione di realtà alla volta, una manciata di concause. L'intrecciarsi degli eventi, il loro arabescarsi, rende impossibile ricostruirne l'origine o rintracciare una causa prima; anzi, esiste una seria probabilità d'essere un elemento di inquinamento, come un poliziotto maldestro che contamina la scena del crimine. Anche in *Das Versprechen*, il dottor H. – durante una conversazione con Dürrenmatt-autore sugli schemi narrativi tipici del genere poliziesco –, compie un'analisi simile: rigetta il principio logico che sottintende gli eventi, la lunga catena di concause che costituirebbe la spina dorsale del reale; e sposa la teoria della molteplicità dei punti di irradiazione degli eventi, del disordine alla base dell'andamento della realtà. Sperimenta, di conseguenza, l'impossibilità di risalire alla sorgente della verità, a partire dai pochi, secondari elementi di cui si è in possesso:

A dire il vero, comincio dopo un po' il dottor H. [...], a dire il vero io non ho mai avuto una grande stima per i romanzi polizieschi, e mi rincresce che anche lei (*Dürrenmatt*, n.d.t.) se ne occupi. Tempo sciupato. Ciò che lei ha raccontato ieri nella conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave [...] la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più pidocchiosa di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che mi meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga [...]. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il

²⁵ Gadda C. E., *op.cit.*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 16-17.

criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente [...]; ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O in nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. [...] Un fatto non può tornare come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande. [...] Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate. Non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è una menzogna. Mandate alla malora la perfezione se volete procedere verso le cose, verso la realtà, come si addice a degli uomini, altrimenti statevene tranquilli, e occupatevi di inutili esercizi di stile.²⁶

Particolare interesse riveste, nel lungo brano riportato, l'ultimo periodo: un vero e proprio invito all'azione diretta. Sebbene, in una certa misura, anche Ingravallo agisca materialmente sulla realtà – e d'altronde l'azione diretta è una componente fondamentale del genere giallo, con i suoi pedinamenti, inseguimenti, ecc... –, la sua strategia investigativa è principalmente mentale, cognitiva. Matthäi, invece, considera l'azione quasi un atto di rottura verso la percezione comune della realtà, un gesto di rivolta: «quell'improvviso *no!* che intende stabilire un limite invalicabile»,²⁷ la manifestazione di una strategia di opposizione all'assurdo che governa il mondo. Il limite imposto dalla realtà è così sostituito da un proprio limite: la partita prende a svolgersi sullo stesso terreno. A questo punto, anche la strategia d'indagine – sia che si basi sull'astrazione deduttiva come per Ingravallo, sia che si articoli in un abbraccio completo del suo disordine inumano, come per Matthäi – non riveste grande importanza. Più rilevante è il tentativo di ricercare qualcosa al di là di ciò che è percepito abitualmente: un ipotetico, conoscibile senso oltre l'assurdo. A dire il vero, non esiste alcun nucleo conoscibile, alcuna verità accertabile: solo il caos della realtà, il suo disordine costitutivo. Compito del filosofo – inteso come colui che indaga la realtà – è prosasticamente verificare e accettare l'assenza di una logica dimostrabile compiutamente. La ricerca può articolarsi allora secondo prospettive e traiettorie diverse: dall'impossibilità gnoseologica e epistemologica di decrittare la realtà (Gadda), alla sfida etico-estetica dell'evasione dalla realtà-labirinto, disarmandone le trappole e scuotendone i muri, se necessario (Dürrenmatt). Compito arduo: per questo, alla fine dell'indagine difficilmente si coglierà il frutto della verità; e non sarà possibile conoscere l'autore del delitto. Anche nel caso in cui lo si intuisse, qualcosa resterebbe sempre in ombra: sarebbe oscuro il movente, o mancherebbe una prova decisiva: troppe concause, troppi fattori, troppe possibili combinazioni per ricomporre il *puzzle*. Forse una verità che sottende il mondo non esiste, ne esistono centomila: e per gli occhi straniti di colui che indaga, equivale a non vederne nessuna.

²⁶ Dürrenmatt F., *op.cit.*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 16-17.

²⁷ Flores D'Arcais P., *Albert Camus filosofo del futuro*, Torino, Codice edizioni, 2010, p. 16.

Seconda «coppia minima». Storia, narrazione, memoria: il caso della Resistenza

Nel 1947 vengono dati alle stampe due romanzi che, in modo diverso, provano a raccontare le recenti vicende della lotta di liberazione dal nazifascismo: *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino²⁸ e *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi.²⁹ Non furono i soli: come ricorda lo stesso Calvino, il «creare una letteratura della Resistenza era ancora un problema aperto» in quegli anni e «scrivere il romanzo della Resistenza si poneva come imperativo».³⁰ Tale sembrava fosse, in un certo senso, diventata la missione della nuova generazione di giovani letterati sopravvissuti all'esperienza devastante del secondo conflitto mondiale, e della conseguente guerra civile:

L'esplosione letteraria [...] fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, bruciati, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo però, o gratuita euforia: [...] quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che più ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello di una spavalda allegria.³¹

Tuttavia, narrare la Resistenza non si sarebbe rivelato un compito facile. Prima di tutto, il fenomeno si presentava multiforme: c'era la Resistenza dei *gap* di Milano, ad esempio, il cui romanzo – *Uomini e no* di Vittorini³² aveva fatto capolino nelle vetrine dei librai solo due mesi dopo la Liberazione; e c'era la Resistenza di montagna, quella che Calvino rappresenterà ne *Il sentiero*. C'erano, poi, tutta una serie di narrazioni parallele, di storie ascoltate attorno ai fuochi da campo, che, da un lato, contribuivano ad alimentare la memoria condivisa; e dall'altro alimentavano una narrazione continua, da cui si sarebbero originati tutti i linguaggi, le forme, i miti di una Resistenza retorica e agiografica:

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo, hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.³³

Scrivere di Resistenza, dunque, significava cercare di tramandare un'esperienza che, travalicando i limiti della memoria, del vissuto personale, si sarebbe potuta considerare come autobiografia di una generazione. Allo stesso tempo, però,

²⁸ Calvino I., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 4-147.

²⁹ Landolfi T., *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 1995.

³⁰ La citazione, come la precedente, è in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1191.

³¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1185.

³² Vittorini E., *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1965.

³³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186.

significava riflettere su quell'esperienza, elaborarla; darle voce e non semplicemente documentarla; raccontarla, tenendo insieme memoria vissuta, storia recente e storie individuali; restituendole, in questo modo, il «sapore aspro della vita». Nonostante le difficoltà, legate al rapporto necessitato e controverso tra materia narrata, storia recente e memoria collettiva, la nuova generazione non si tirò indietro: consapevoli della possibilità che anche «la Resistenza sarebbe potuta essere uno dei tanti grandi avvenimenti storici [...] passati senza ispirare nessun grande romanzo»,³⁴ questi autori decisero di continuare a narrare la Storia anche attraverso le proprie vicende personali, testimoniando un impegno che sfuggiva alla vuota retorica, rinunciava ad illustrare una tesi, diventava una vera sfida, una alternativa al modello imperante. Su queste sarebbe stato possibile raccontare un'esperienza tanto caotica e controversa. Punti di confronto interessanti tra Landolfi e Calvino risiedono nell'attenzione alla realtà e nel coraggio di restare in piedi sulle sabbie mobili della storia, a rischio di essere tirati giù e di non riemergere. La *Prefazione* alla terza edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, che Calvino scrive nel 1964, elenca, col senno di poi, le incognite di questa operazione, ne affronta gli errori. Ad alcuni pone rimedio; con altri – ad esempio la narrazione di carattere neorealista, il dono di scrivere oggettivo, un particolare uso del rapporto lingua-dialetto, il sorgere per la prima volta dell'elemento del fiabesco come cifra stilistica –, si confronta secondo le caratteristiche e le esigenze con cui sono emersi dallo spirito del tempo. Ciascuno di questi elementi influisce direttamente sulla dinamica dei rapporti tra racconto, memoria e realtà; e così fanno cozzare l'opera di Calvino e quella di Landolfi. Il *Racconto d'autunno*, rispetto a *Il sentiero*, non sembra interessarsi troppo al peso della storia. La Resistenza, la guerra civile, la lotta tra alleati e nazifascismo è la quinta per uno spettacolo puramente romanzesco: Landolfi approccia la materia storica con leggerezza; evita, da narratore di gran classe, di impantanarsi nella palude della realtà. Eppure essa è presente: e per orrore supera addirittura il soprannaturale. Così nel Capitolo I, è una guerra – indefinita e mai identificata – a spingere il protagonista braccato a scappare nel bosco e rifugiarsi nella villa che farà da sfondo alla vicenda. Da quel punto fino al Capitolo XV – cioè quasi a conclusione del romanzo –, la guerra resta un rumore di fondo, una minaccia lontana, come i rimbombi di un tuono. Un pericolo remoto, ma concreto, per tenere il protagonista inchiodato nella villa dei misteri. La realtà come pura strategia narrativa, dunque; eppure nel Capitolo XVIII, l'ultimo prima della breve Conclusione, questa impressione viene improvvisamente ribaltata: l'aggressione subita da Lucia da parte delle truppe coloniali alleate; il consumarsi di uno stupro - «funestissimo fra tutti gli episodi della mia vita» -;³⁵ la morte della donna a seguito delle percosse ricevute. Insomma, nonostante gli orrori soprannaturali, la negromanzia, le perversioni, i misteri; e ancora, le innominabili presenze che strisciano nella villa e le perverse abitudini dei suoi abitanti, sembra essere la realtà – la sporca e violenta realtà della guerra – a segnare indelebilmente la vita del protagonista. Il romanzesco puro è scalzato: la storia, tenuta al guinzaglio per gran parte della narrazione, è alla fine

³⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1186

³⁵ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 126.

liberata; e conquista, con tutto il suo peso, la ribalta. Una scelta questa, tipica nella struttura narrativa fantastica: lo scioglimento della vicenda, l'evasione dall'esitazione tipica del *fantastique*³⁶, è permessa dal doppio ingresso della realtà: la confessione e la crisi epilettica di Lucia, da un lato, sembra fornire una spiegazione realistica per molti degli elementi soprannaturali della vicenda; la sua tragica fine, dall'altro, conseguenza della follia umana che ogni guerra scatena, rappresenta il vero colpo di coda – e di scena – dell'orrore del quotidiano. L'ariosa leggerezza del puro narrativo viene smorzata, appesantita: in una parola storicizzata.

Il sentiero sembra seguire una logica opposta. Sebbene il racconto sia realista, in esso è ben evidente l'elemento fiabesco. Una funzione questa, resa possibile dalla presenza di Pin, il monello smarrito nel mondo dei grandi, di cui non comprende i meccanismi, le motivazioni. Essi gli appaiono creature estranee, aliene:

Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale, - la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica in tutti i ragazzi. Il suo protagonista, il bimbo Pin, passa attraverso le miserie, gli eroismi e gli orrori di quella vita, col perenne distacco, il perenne sarcasmo del vero ragazzo, dell'innocente che non sa di esserlo e a chi glielo rilevasse risponderrebbe con un'insolenza e un gestaccio.³⁷

Così Pavese, nella nota introduttiva 1954 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*. In un successivo intervento, ora ripubblicato in *La letteratura americana e altri saggi*, sosteneva:

L'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa";³⁸

o riprendendo le parole che Giorgio Manganelli fa usare a Charles Dickens, creatore di alcuni tra i personaggi bambini più belli della storia della letteratura mondiale, ne *Le interviste impossibili*:

Dovrei aggiungere qualcosa; forse lei ha dimenticato l'ottica dell'infanzia. Il bambino sa che solo una parte degli esseri che vede sono esseri umani, o demoni, che non di rado è molto diverso; ci sono folletti, ghiribizzi, sgorbi, cherubini, marionette, babau, maschere e animali parlanti; per questo la folla tra cui si muove il suo sguardo è solo parzialmente umana: ci sono animali adattati a forma umana; ci sono angeli da monumenti funebri, ed angeli da luna park; la cartapesta si mescola alle armature arrugginite, e alla fine tra quello che è disumano verso il basso e quello che è disumano verso l'alto la differenza è più che altro di stile.³⁹

³⁶ «Come si è potuto constatare, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della «realtà» quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade il fantastico». Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 45.

³⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1205-6.

³⁸ Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 152.

³⁹ Manganelli G., *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997, p. 37.

In trasparenza l'altro bimbo ribelle della narrativa calviniana – Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone rampante – ci strizza l'occhio.

Nell'universo del fiabesco, il linguaggio svolge una funzione misterica. Così, le parole dei grandi diventano elementi di un linguaggio iniziatico: *gap*, *sten*, *P38*, *sim*, *troschista* sono termini che inspessiscono il velo che separa il loro mondo da quello di Pin, rendendo apparentemente inconciliabile la vita da monello dei carrugi e le lotte delle brigate partigiane. Apprendendone il significato, i contesti di utilizzo, egli crede di poter finalmente condividere le necessità, i bisogni fisici, la doppiezza di un mondo che tante volte si è limitato ad imitare. Proprio come nelle fiabe, poi, i nemici e i compagni, presentano tratti umani deformati: come i fascisti e i tedeschi con «facce imberbi o bluastre»,⁴⁰ con le loro divise nere bardate coi teschi, capaci di ammaliare e di atterrire e, una volta indossate dai compagni, di trasformarli immediatamente, come per effetto di un sortilegio, in nemici. Anche i membri della brigata del Dritto vengono raffigurati con tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo.⁴¹

Il grottesco diviene *topos* fiabesco: della realtà, cioè, filtrata dagli occhi di un bambino; e, insieme, rappresentazione del quotidiano, deformato dall'impatto con la brutalità della storia:

Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che neorealismo dovrebbe essere neo-espressionismo.⁴²

Da questo complesso e pesante rapporto tra realtà, storia, memoria ha origine l'autocritica esercitata nella celebre *Prefazione* del 1964 e nel rimaneggiamento dell'opera: ad un tempo rielaborazione di intere sezioni; ma anche confronto con le vicende, le persone, le morti, che l'hanno ispirata:

Egli sentiva che i partigiani che aveva conosciuto nella vita e a cui s'era affezionato avevano una ricchezza umana più complessa e completa di quanto non esprimessero le figure del suo racconto, spesso ridotte a macchiette, a maschere, a smorfie. E gli dispiaceva che al *Sentiero* – nella generale penuria di opere narrative sulla Resistenza – si finisse per chiedere d'essere «il romanzo della guerra partigiana» e non soltanto quello che era: un movimentato racconto picaresco con molte asprezze e una sempre presente vena di felicità avventurosa e di fiducia nell'uomo.⁴³

Come in ogni fiaba che si rispetti, c'è un luogo magico: il sentiero dei nidi di ragno è il posto dove l'impossibile è possibile; dove si nascondono le cose più care, quelle che puntellano l'identità e spiegano il come e il chi si è diventati. Un luogo che si mostra solo a un vero amico: come Cugino – un Pin adulto, solitario, candido, apparentemente slegato dalle pulsioni distruttive dei grandi –, un animo affine in

⁴⁰ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 29.

⁴¹ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1190.

⁴³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1207.

grado di apprezzarlo e capirlo. Il sentiero rappresenta tutto ciò che continua a vivere fin quando si crede nella sua esistenza, non importa quanto brutalizzato dalla realtà, dal nemico, dalla guerra. Gli aspetti fiabeschi conservano sempre un rapporto complicato, doloroso e drammatico con la Resistenza. Come tutte le storie di iniziazione e formazione, anche quella di Pin si regge su una lunga scia di traumi sofferti e riassorbiti: traumi che rispecchiano quelli di Calvino, maturati come giovane borghese che si misura – nella lotta armata di liberazione cui si era associato – con tutti i limiti della sua appartenenza di classe. Era necessario mettere in campo, oltre i colpi di rivoltella, gli strumenti capaci di silenziare questa pretesa inadeguatezza culturale. Il fantasticare, l'immaginare, il raccontare, diventa allora per Calvino – come per il bambino Pin – la principale risorsa:

Allora tutti attaccano a mettere in mezzo Pin, a chiedergli quand'è che viene a fare un'azione e se sarebbe capace di mirare un tedesco e di sparargli. Pin s'arrabbia quando gli dicono queste cose, perché, in fondo, di trovarsi in mezzo agli spari avrebbe paura, e forse non si sentirebbe il coraggio di sparare addosso a un uomo. Ma quand'è in mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro, e allora comincia a raccontare cosa farà la volta che lo lasceranno andare in battaglia e si mette a fare il verso della mitragliatrice tenendo i pugni avvicinati sotto gli occhi come se sparasse.⁴⁴

Uno scrittore che riflette con consapevolezza sulla problematicità del proprio ruolo di intellettuale, sulla difficoltà incontrate nel trasformare la propria esperienza in carburante per una storia; e anche sulla impossibilità di riannodarla completamente agli innumerevoli racconti sedimentati nella memoria, accettandone il confronto con la mitologia e la retorica dilagante della Resistenza. Di qui, la propria trasfigurazione in ragazzino: Pin è il riflesso di Calvino, con cui condivide l'incapacità a comprendere le motivazioni alla base del conflitto tra gli uomini. È da questa necessità di chiarezza che prende forma il celebre Capitolo IX, una sorta di prefazione ideologica nel mezzo della narrazione;⁴⁵ da tale incapacità, scaturisce la spavalderia di Pin nei confronti del mondo degli adulti, equivalente infantile della capacità borghese di estraniarsi dalla difficoltà della guerra, schermando le proprie emozioni:

Pin si scosta da Lupo Rosso e stanno zitti per parecchio tempo. Non sarà più amico con lui, Lupo Rosso lo ha portato in salvo fuori dalla prigione, ma è inutile, non riusciranno a fare amicizia. [...] Vede Lupo Rosso che ha trovato un pezzo di carbone e ha cominciato a scrivere qualcosa sul cemento del serbatoio. Prende un pezzo di carbone anche lui e comincia a fare dei disegni sporchi: un giorno ha riempito tutti i muri del carrugio di disegni così sporchi che il parroco di San Giuseppe ha protestato al Comune e ha fatto ridare l'intonaco. [...] – Cosa scrivi? – chiede Pin. – Morte ai nazi-fascisti, - dice Lupo Rosso. – Non possiamo perdere così il

⁴⁴ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 70.

⁴⁵ Per soddisfare le necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il IX, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. Espedito che tutti i miei primissimi lettori criticarono, consigliandomi un taglio netto del capitolo; io, pur comprendendo che l'omogeneità del libro ne soffriva [...], tenni duro: il libro era nato così, con quel tanto di composito e di spurio. Così Calvino nella Prefazione del 1964. Tra i lettori critici, si annovera Pavese che, il 23 gennaio 1947, dopo la sua lettura editoriale, annota: «Grande stonatura il capitolo del commissario Kim [...]. Si rompe l'angolo di visuale del ragazzo, e quello di Kim commissario non è ingranato nell'avventura, è un'esigenza intellettualistica». Entrambe le citazioni in Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, p. 1189 e p. 1243.

nostro tempo. Qui si può fare un po' di propaganda. Prendi un carbone e scrivi anche tu. – Io ho scritto, - dice Pin e indica i segni osceni. Lupo Rosso va su tutte le furie e si mette a cancellarli. – Sei matto? Bella propaganda ci facciamo! – Ma che propaganda vuoi fare, chi vuoi che venga a leggere, in questo mondo di ramarri? – Sta' zitto: ho pensato di fare una serie di frecce sul serbatoio, e poi sul muro, fin dalla strada. Uno segue le frecce, arriva qui e legge. Ecco un altro dei giochi che sa fare solo Lupo Rosso: giochi complicatissimi, che appassionano ma non fanno ridere.⁴⁶

Le esperienze di Calvino e di Pin sono sovrapponibili: nonostante una serie di trasposizioni continue le decrittino in forme oggettive di narrazione, dietro di esse si maschera un'esperienza personale, un punto di vista che è solo apparentemente bandito. In questo modo storia, memoria e narrazione acquistano un peso e un corpo sconosciuti al *Racconto*. Una differenza evidente anche nella scelta della lingua: neo-realista (o neo-espressionista) in Calvino, per il quale

il tema lingua-dialetto, è presente qui nella sua fase embrionale: dialetto aggrumato in macchie di colore (mentre nelle narrazioni che scriverò in seguito cercherò di assorbirlo tutto nella lingua, come un plasma vitale ma nascosto); scrittura ineguale che ora quasi s'impresiosisce ora corre giù come vien viene badando solo alla resa immediata; un repertorio documentaristico (modi di dire popolari, canzoni) che arriva quasi al folklore...⁴⁷

Una lingua pratica, dunque, attaccata all'uso corrente, con una coloritura regionale; lingua di terra, aggrumata di storia e paesaggi, profumata di boschi; sociologicamente e antropologicamente di classe; segnata dalla funzione rivoluzionaria o reazionaria del proletariato urbano e del contado delle langhe. Realista e specialistica perfino nel suo esoterismo: le parole segrete – quelle che, come abbiamo detto, sono capaci di schiudere a Pin le porte dei grandi – sono acronimi in politichese (*gap, sim, troschista*), o nomi d'armi (*P38, stern*); parole legate saldamente alla pratica della lotta e alla sofferente realtà della guerra. Una lingua, ancora, nervosa e leggera, che persegue l'azione più che il pensiero; che sembra procedere per continui confronti dialettici, a scatti, superando agilmente – come il Cavalcanti del Boccaccio -⁴⁸ gli ostacoli con balzi e scarti. Ne sono esempio, tanto i sapidi scambi di battute tra Pin e i suoi compagni, quanto l'intenso ragionare del commissario Kim: forma di pensiero che si fa azione per vincere le resistenze di Ferriera, e insieme, per convincersi del significato della lotta partigiana e dell'ideologia che la anima.

Landolfi, invece, ha una penna spessa, pesante; scrive «al cospetto della lingua italiana tutta intera, passata e presente, disponendone con competenza e mano sicura come d'un patrimonio inesauribile cui attingere con dovizia e piacere continuo».⁴⁹

Una lingua in cui grumi di preziosismo verbale e d'asperità sintattica si giustappongono ad un andamento generale più piano, snodando un discorso articolato ma frammentato, che s'armonizza solo all'atto della lettura, come avviene per un quadro impressionista, la cui interezza è colta soltanto da uno sguardo d'insieme.

⁴⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 48-49.

⁴⁷ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, vol.I, pp. 1189-90.

⁴⁸ Ci riferiamo al famoso esempio tratto dalla novella di Boccaccio (*Decameron* VI,9) adoperato da Calvino nella prima delle sue *Lezioni Americane*. Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 15-16.

⁴⁹ Da «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *Le più belle pagine*, Milano, Adelphi, 2001, p. 560.

Tale particolare abilità narrativa si esalta, non a caso, nelle descrizioni, come per il ritratto di Lucia (il corsivo dello scrivente mette in evidenza i preziosismi sintattici e lessicali):

Era un ritratto a mezzo busto di giovane donna, che fissava il *riguardante*; un olio alquanto annerito, ma non tanto che non si distinguessero i particolari. La donna era vestita secondo la moda degli ultimi anni del secolo passato o dei primi di questo, con tutto il collo chiuso in un'alta benda di pizzo; di pizzo era anche la veste, dalle maniche *sboffate*; sul petto ella recava un grande e complicato *pendetif* o *breloque* (come allora si diceva) di topazi bruciati, sorretta da nastri di seta *marezzata*; sulle spalle un *amoerro*, ricadente in larghe e *convolte* pieghe. La massa dei capelli bruni era pettinata *in conseguenza*, cioè in ampio *cercine* o *cannuolo* attorno alla fronte, in mezzo al quale spiccava un minuscolo diadema a forma di corona. *Le di lei fattezze*, delicate e chiare, recavano l'impronta inequivocabile della nobiltà del sangue e di carattere, e quel minimo di *sdegnosità* che l'accompagna sovente. Le guance appena arrotondate attorno alla bocca attribuivano, inoltre, a quel volto qualcosa di vagamente infantile;⁵⁰

o anche nel sensazionale affresco di un sotterraneo

Il sotterraneo dove giunsi non prendeva luce da nessuna parte, se si eccettui la scarsissima che trapelava dal vano della scaletta. A tale incerta luce scorsi una specie di *critta* dalle pareti *stillanti* e coperte d'un *musco* pallido, con, qua e là, qualche rado ciuffo di *capelvenere*, quasi bianco; piuttosto, dunque, una specie di grotta. Due aperture, a dritta e a manca, mettevano in luoghi egualmente bui; non avevo che da scegliere, non sarebbe però cosa allegra da una parte né dall'altra. In quella, qualche rumore dalla canova soprastante mi fece credere che il vecchio se ne fosse ritirato; risalito cautamente, potei infatti constatare che la *canova* medesima era ormai deserta. Se caccia era, quegli l'aveva abbandonata.⁵¹

La sua è, come si vede, una lingua piena, viva; esatta: capace di rendere

1) Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; [...] 3) Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione;⁵²

e, allo stesso tempo, evocativa: indefinita e infinita, lontana dalla cognizione empirica dello spazio e del tempo della realtà. Una lingua argine contro la ridda di casualità che muove i destini umani: tramite essa s'indugia di frequente in riflessioni sulla morte, che Landolfi considera non-caso, certezza per eccellenza. Una lingua che addensa, costruisce, cristallizza la forma, facendole acquisire

un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta.⁵³

Nel *Racconto d'autunno*, i conti con la morte si fanno continuamente; la sua ombra minacciosa è costante: nei personaggi (il fantasma di Lucia madre; o Lucia figlia, condannata a ben due sospensioni dalla vita: la privazione della libertà da parte di un

⁵⁰ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 47.

⁵¹ Landolfi T., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1995, p. 73.

⁵² Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 65-66.

⁵³ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1991, p. 78.

padre padrone che la rinchiude nei sotterranei, e l'epilessia); nell'ambientazione, perfidamente realistica: la guerra, gli spari, i morti; e ancora, negli oscuri simbolismi di una natura impenetrabile, intricata, a cui fa da controparte artificiale la villa, misterioso labirinto. Soltanto una lingua potente può animare questo prodigioso meccanismo; riempire questi spazi narrativi, far risuonare le vuote stanze della villa, musicare l'ombra dei boschi. Il suo è uno stile ricco, infiorettato, anti-naturalista, ricco di parole anti-convenzionali, in cui il protagonista – un tipo un po' storto, con i caratteri del bandito, o meglio ancora del brigante; un Pin adulto, naturale candidato alla brigata del Dritto – avrebbe faticato esprimersi. Eppure, pur trovandosi di fronte a parole troppo belle, troppo giuste per sembrar vere, Landolfi riesce ad allinearle

senza batter ciglio: la frase non ne gongola non se ne tiene, paiono venute su dalla memoria usuale, donde attingiamo le parole di tutti i giorni. Anche un barocchista e un decadente sarebbe andato a cercarle, ma per farle fiorire fino al sommo di un vocalizzo; Landolfi le livella nel suo bel timbro di basso cantante (Debenedetti).⁵⁴

È questa commistione di romanzesco puro e realismo, questa tensione tra l'evocazione della parola estranea – non quotidiana, semanticamente velata – e l'ordito piano del discorso a caratterizzare la struttura bifronte del *Racconto*: pesante e leggero a un tempo; come una cattedrale, lanciato vertiginosamente al cielo, seppur riccamente orlato e lavorato.

Terza «coppia minima». Sul corpo della Storia: narrazione, mito e retorica

Vabbè. Riassunto. C'era una volta un morto da tempo, squartato da tempo in sette pezzi decomposti – più un ottavo, che è la Repubblica di San Marino, che non se la ricorda nessuno –, poi arriva l'Ottocento ed è il colpo di genio: qualcuno decide di ricomporre la salma, di ricucire il corpo morto del paese; ma sì, un corpo nuovo e vivo e palpitante, frammisto di stralci di cadaveri defunti da galvanizzare con la corrente elettrica del patriottismo [...].⁵⁵

Ecco condensato, in quattro righe, il mito fondante di ogni Nazione: una *reductio ad unum* di frammenti sparsi, cuciti insieme da un'equipe d'invasati Dottor Frankenstein e rianimati a colpi di preghiere al buon Dio, mitologemi nazionalpopolari, retoriche fruste e, per finire, il contorno di orribili vessazioni e spargimento di sangue delle opposizioni. Se si cercasse infatti, d'andare al di là della tradizione paludata del racconto retorico di «eroici furori» – spesso tramandati da grigie lapidi pompose e incomprensibili – e si cercasse di ricostruire gli avvenimenti secondo un criterio di oggettività, di toccare il corpo dello Stato – corpo morto e putrefatto, verrebbe da aggiungere – ci si imbatterebbe in ragioni di comodo, basse valutazioni politiche, meri calcoli economici e pura volontà di dominio: il tutto inaffiato di sano patriottismo. La prosopopea dei discorsi ufficiali è, ancora oggi, molto efficace: così

⁵⁴ La citazione è riproposta da Calvino in «L'esattezza e il caso», Postfazione di Italo Calvino, in Landolfi T. (a cura di Italo Calvino), *op.cit.*, Milano, Adelphi, 2001, p. 561.

⁵⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *Storia cadaverica d'Italia. Dux in scatola. Risorgimento pop. Aldo Moro*, Pisa, Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 48.

la propaganda sul mito della Nazione, della grande storia dei Popoli, dopo anni e anni di esercizio, si calcifica come uno strato di calcare nella testa dei cittadini: ne modifica la percezione degli eventi, contribuisce a creare falsi miti, dà fondamento alla retorica delle mitologie nazionali. Ne deriva un concetto marmoreo della Storia: liscia, compatta, granitica; bianca e ripulita dal sangue; i cui protagonisti sono dotati di attitudini ultra-umane, di una grandezza statuaria, anche quando la realtà storica appare molto meno titanica:

ANDREOLI: [...] Anita era brutta. Era tarchiatella, aveva i capelli arrotolati in una crocchia antipatica, era bassa e assomigliava un po' a Frida Kahlo: con i baffetti e la mono-sopracciglia.
 TIMPANO: [...] E Garibaldi pure non è che fosse alto: era 1 metro e 67. E poi rossiccio, un po' reumatico, con gli occhietti vicini, a spillo, come quello di un topo. Eppure nello sceneggiato televisivo sudamericano lui lo fa un modello, un ex campione di nuoto alto tre spanne più del personaggio...
 A.: Lei, invece, è un'attrice di *telenovelas* brasiliane famosa in tutto il Sud America.
 T.: La storia è sempre meno *glamour* di come ce la raccontiamo. [...].⁵⁶

Il problema è che il materiale che compone il corpo di ogni Stato è una «materia in via di disfacimento e dunque riplasmabile all'occorrenza»:⁵⁷ da esso si può ricavare tutto e il contrario di tutto. Il riferimento alla Storia d'Italia – volutamente ed enfaticamente con la maiuscola – è a questo punto obbligatorio: il Bel Paese è il classico caso da manuale di *maquillage* riuscito male; un tentativo d'ingegneria statuale di rara incompetenza, priva, com'è, di un mito fondante e di un'identità nazionale davvero condivise. Un cadavere che risponde scompostamente quando è minacciato da improbabili spinte autonomiste, da recriminazioni, da luoghi comuni diffusi da un capo all'altro dell'Italia. Il cadavere diviene allora

metafora della decadenza di un'italietta – nel senso descritto da Pasolini – che cerca di raccontarsi come nazione eroica, ma che inevitabilmente inciampa in una prosopopea che si sgonfia ricadendogli addosso, in una retorica in via di decomposizione.⁵⁸

Allo stesso tempo, esso è vissuto come elemento narrativo: punto focale di un discorso che foucaultianamente salta da un'orbita più periferica ad una più centrale: nel tentativo di giungere inesorabilmente al cuore di un certo racconto della Storia. La corruzione del corpo come opposizione alla graniticità del resoconto ufficiale, quindi; come opposizione alla tradizione pedantesca ed ufficiale, al pallido e squallido rito dell'intellettualità cooptata e militante. In pratica un atto di ribellione creativa, anarchica e ferocemente iconoclasta, che sgretoli le certezze marmoree dei *maîtres à penser*; disarticoli le giunture della ricostruzione ufficiale, gli eroismi epici e mostri, con un atto da *fool* più che chierico,⁵⁹ le crepe in quelle narrazioni, la loro

⁵⁶ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 68-69.

⁵⁷ Graziani G., «Lo strano olezzo del corpo del re», in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op.cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁵⁸ Graziani G., *cit.*, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 5.

⁵⁹ «Mai lo scrittore venne più insolentito di quando lo si volle includere, a protezione del suo decoro sociale e storico, in questo risibile quinto stato (*l'intellettuale*, n.d.t.). Meglio chiamarlo «buffone». Ovviamente, la figura abbastanza

ridicola pomposità. Ci si assume, insomma, sulle proprie spalle un intero universo anti-narrativo

da un punto di vista logico, perché si muove sul solco della narrazione ma ne smonta i presupposti: prosegue per salti logici, per accostamenti contraddittori di fonti storiche reali, per montaggi illuminanti che però vanificano la possibilità di rintracciare una versione unica della storia. E lo è anche da un punto di vista “ideologico”, perché della narrazione si colloca agli antipodi, scegliendo di smontare le retoriche di ogni tesi possibile anziché affermare la propria.⁶⁰

In questo modo, anche l’ideologismo subisce una ferita mortale; tanto sul piano politico, che, in misura maggiore, su quello ontologico. Solo allora può essere messo in campo – ad opera di grandi narratori, come ha fatto Manganelli, o, negli ultimi anni, a teatro, da Daniele Timpano – un tentativo di ricostruzione di tutti i possibili sensi della storia. I suoi presupposti sono stati esplicitati, dal punto di vista teorico, proprio dallo stesso Manganelli, nel 1967:

Non v’è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell’anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l’antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. E’ il *fool*: l’essere approssimativamente umano che porta l’empietà, la beffa, l’indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore;⁶¹

o per dirla con l’icastica efficacia di una battuta di teatro

La verità non mi interessa. Non l’hanno detta i processi, non l’hanno detta le testimonianze contraddittorie dei presenti agli eventi, non l’hanno riconosciuta in maniera inoppugnabile gli storici (soprattutto non l’hanno fatto i giornalisti). Può pretendere di dirla adesso in scena un diletteante come me, la verità?⁶²

La manifestazione dei presupposti cambia non solo in base alla dinamica con cui viene esercitata, ma anche in funzione del linguaggio utilizzato. Più che un qualche condizionamento storico – la cui influenza è innegabile, ma non decisiva – è il modo in cui si esprime la propria visione a cozzare con la superficie della realtà. È il caso di Daniele Timpano. Le sue drammaturgie, la partitura della sua *performance* in scena, sono classificabili come pesanti, corporee: e non solo perché la sua *Storia cadaverica d’Italia* è incentrata su tre cadaveri eccellenti (Mussolini, Mazzini, Moro). È la malta linguistica a caratterizzare la densità dell’impasto: un tono medio che, virando spesso verso il basso – o sterzando improvvisamente verso il retorico, paludato tono ufficiale dei proclami di Stato o dei discorsi politici – riesce a tenere insieme la congerie di

repulsiva dell’intellettuale è una invenzione umanistica, ed oggi rappresenta la reazione *genteel*». In Manganelli G., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 192.

⁶⁰ Graziani G., cit., in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 7.

⁶¹ Manganelli G., *op. cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 189.

⁶² Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 130.

materiali che in essa confluisce. È la scrittura drammaturgica, il suo ritmo – oltre all'abilità attoriale – a permettere a Timpano di poter accostare impunemente ogni tipo di materiale che, nel suo *studium* preparatorio, gli capiti a tiro: ogni teoria alternativa, ogni bislacca ricostruzione giornalistica, ogni improbabile diceria. Ad essa si aggiungono vagonate di cultura pop – e non è un caso che quell'anglicismo, 'pop', accompagni, nel titolo di un suo spettacolo, la parola Risorgimento, su cui si edifica il mito della Nazione italiana -⁶³ che riescono a demitizzare, a scomporre, a spezzare il fiato alla retorica ufficiale. Come quando si arriva a paragonare Aldo Moro ai protagonisti dei fumetti d'avventura: eterni immortali, archetipi moderni:

Nathan Never. Il personaggio col ciuffo bianco in testa come Moro. Ricordate? Nathan Never è immortale come Moro. Dylan Dog, Tex, Topolino, Asterix, Obelix, Idefix, e Nathan Never sono là. Sempre immortali, sempre giovani, sempre con la stessa faccia. Come Moro. Noi invecchiamo e moriremo e loro no. Moro no. Aldo è morto ma non muore, in fondo, non invecchia. È sempre là... ;⁶⁴

o come quando si sceglie di rappresentare Renato Curcio con la maschera di Mazinga Zeta – «mito adolescenziale della mia generazione» -⁶⁵ per ricordarne l'onnipresenza televisiva nei tardi anni Settanta; e il conseguente successo mediatico, ottenuto grazie a quel «tono profetico del mistico che parla dal suo angolo di paradiso anticipato che non c'è: un po' Savonarola, un po' Sai Baba, un po' cantante rock, un po' manager di successo, un po' ufficio stampa che fa autocelebrazione di se stesso...». ⁶⁶ Insomma, un moderno Barabba egotico che ripete ossessivamente «Io! Io! Io!...», antesignano dell'intelligenza salottiera sinistrosa del nuovo millennio. O ancora la scelta di canzoni popolari a commento di episodi storici (*Baby one more time* di Britney Spears per la storia d'amore tra Anita e Garibaldi); la ricostruzione di inchieste e servizi giornalistici (la famosa diretta Rai di Paolo Frajese da via Fani immediatamente dopo il rapimento Moro); battute con riferimenti a celebri *claim* pubblicitari («No Mazzini? No party!»); e così via.

A cosa serve tutto questo? A demitizzare. Timpano, moderno bambino amorale – candido come Pin e battagliero come Cosimo Piovasco di Rondò – rompe tutti gli schemi morali imposti dalle ideologie, dal culto retorico della storia, dalla sua univoca narrazione come mito fondante della Nazione. Grazie a un procedimento di accumulazione feroce, che ricorda la disarmonia prestabilita della scrittura di Gadda, a un continuo slittamento di piani che mima la confusione del mondo e la nostra impossibilità di seguirla, razionalizzarla, comprenderla in maniera definitiva, egli prova a sciogliere alcuni nodi cruciali della Storia e ad accogliere in essa punti di vista personali (l'onnipresente io di Timpano, continuamente presente a se stesso e radicalmente altro) ed altri elementi, costruiti ad arte, e contrapporli. In questo modo, cerca di rompere il dominio della retorica: quando non vi riesce indirettamente, ecco

⁶³ *Risorgimento pop. Memorie e amnesie conferite ad una gamba*, spettacolo per i 150 anni dell'Unità di Italia, scritto diretto e interpretato da Timpano stesso e da Mario Andreoli.

⁶⁴ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁵ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 148.

⁶⁶ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 136.

che *indignatio facit versus*: tocca a protagonisti e comprimari della vicenda, allora, prendere posizione:

“Dicono che da quel giorno, in via Mauro Fani all’incrocio con via Stresa, ci sia l’ombra lunga di una maledizione. Dicono che niente va come dovrebbe. I commerci s’inceppano. Gli alberi sfioriscono... Gli alberi sfioriscono... [...] Gli alberi sfioriscono...” Queste stronzate le ha scritte Peppe D’Avanzo su «Repubblica» nel 2008 per l’ennesimo stupido retorico anniversario della morte. [...] Ma come si permettono? Peppe D’Avanzo, ma come ti sei potuto permettere? Il nostro cuore dato in pasto a tutti da trent’anni senza alcun rispetto! È orripilante, è orribile, è ignobile! Dio che schifo!⁶⁷

e, in uno sfogo ancora più violento, assumendo ancora una volta l’identità del figlio di Moro, secondo lo schema tipico dei suoi sdoppiamenti senza identificazione - «trasformandosi», cioè, «lui stesso in un morto o in robot pur restando individuo vivo e in carne ed ossa» -:⁶⁸

Vaffanculo, sì. Vaffanculo. Perché un emerito sconosciuto, un chiunque qualunque, come me, uno sciacallo, come me, può alzarsi una mattina e decidere di fare uno spettacolo teatrale come questo o peggio ancora una fiction Tv sul mio papà. Sempre in nome della verità, dicono loro, sempre per cambiare ancora un po’ le carte in tavola, dico io, Ah, la verità! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!⁶⁹

La verità: ecco una delle ragioni possibili per cui Timpano si spende sul palco. Non tanto per affermarne una: il suo è un teatro politico, è vero, ma che «mima la denuncia e pratica l’adesione»; non «finge di parlare a una platea globale, [...] per affermare una tesi in cui la platea che è realmente in sala si riconosce».⁷⁰ Al contrario, egli si immagina parte di una comunità di cui pizzica i nervi scoperti: i risultati ottenuti sono comicamente grotteschi, soprattutto quando pratica la sovversione del discorso storico e retorico, prima ancora che politico. Il rapporto con la memoria, con il passato, è interamente orientato alla non-monumentalità: applicando al proprio discorso l’ottica tipica dell’arte teatrale, la messa in luce di tutte le possibili ambiguità di una vicenda, ne moltiplica esponenzialmente i punti di vista, crea parallelismi, intrecci, collisioni bizzarre. Esplode, in questo modo, la certezza del sapere, il bignami episodico che deriva dalle memorie scolastiche che – spettacolo dopo spettacolo, replica dopo replica – Timpano tende a rinverdire dialogando col pubblico.⁷¹ L’attore allora – animando la performance con gesti quanto più quotidiani possibili – si tramuta in una sorta di libro vivente, una pagina da cui apprendere tutte le possibili varianti di una storia, della Storia. I nodi da cui il discorso può generarsi e ripartire, si moltiplicano ed erodono le fondamenta della Storia tramandata, della Storia come retorica di Stato; e se nella narrazione si mescolano elementi privati, storie personali, riferimenti autobiografici e culturali, poco importa: sono pur sempre spunti di riflessione, fari sulle crepe evidenti di una ricostruzione ufficiale. Questo è

⁶⁷ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 106.

⁶⁸ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 178.

⁶⁹ Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 114.

⁷⁰ Questa citazione, come la precedente, in Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, p. 8.

⁷¹ Particolarmente interessante è la storia del Risorgimento in 4 minuti messa in scena secondo lo schema del quiz televisivo. Cfr. Timpano D. (a cura di Graziano Graziani), *op. cit.*, Pisa, Teatrino di Fondi\Titivillus Mostre Editoria, 2012, pp. 58-64.

in definitiva il ruolo del teatro, il suo gioco: moltiplicare, sovrapporre, replicare la realtà; e ancora, inquietare gli spiriti, diffondere la peste del dubbio, nemica della vulgata ufficiale. «La storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi», sembra dire Daniele Timpano, come Stefano nell'*Ulysses* di Joyce.

Se Timpano ama affondare nella palude della storia e dragarne i fondali, segnalarne le secche, Manganelli sembra optare per la direzione opposta. *Le interviste impossibili* si muovono in un Averno vagamente beckettiano, una landa desolata e popolosa, un inferno tiepido, dove figure fantasmatiche devono scontare la pena di trovarsi fianco a fianco: «l'enfer, c'est les autres», sosteneva Sartre nel finale de *Les mains sales*.⁷² Ad aggravare la loro situazione, in una sorta di contrappasso aggiuntivo, un testardo intervistatore, siglato con A, insegue e costringe dodici queste figure esemplari⁷³ a parlare. Riesce, così, a recuperare dodici succulente interviste di altrettanti celebri defunti, che, come in una seduta ultraterrena di psicoanalisi, gli confidano paure, manie, frustrazioni e ossessioni. Così, in una girandola di incontri veniamo a conoscenza dei lati oscuri di sovrani, grandi artisti, uomini politici, avventurieri; e quasi per caso, queste conversazioni passano dal livello del gioco leggero, della riflessione scanzonata a quello della considerazione universale: si parla della Storia, delle funzioni e delle finzioni del Potere, dell'identità degli individui, del rapporto tra narrazione e realtà. Manganelli ci mostra come si creano i miti, il modo in cui la realtà diviene immaginario condiviso grazie ad un continuo rimando meta-letterario, uno spericolato gioco di ruolo tra autore e personaggio, in continua lotta per la supremazia. Diventa difficile, a quel punto, una distinzione ontologica tra lo scrittore e la sua creatura, tra la realtà immaginata e quella vissuta, tra il proprio destino e quello, dominato, del personaggio. Quest'ambiguità è evidente nelle parole di Fregoli, l'incarnazione dell'essenza dell'arte, della letteratura come menzogna, utopia anarchica:

C'era una gioia empia in quel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro. Irridere un destino; contraffare i marchi depositati di un corpo, un gesto, una smorfia... Una spia, lei dice? Un delatore? Sì, mi piace; ma per chi, di grazia? Agli ordini di chi? Lei dirà: era la vocazione della spia, la pura vocazione, il delatore prepara cartelle segrete, quaderni di appunti, che poi brucia: manca il destinatario, non il mittente;⁷⁴

o ancora:

Tutto ciò che io facevo e ancor più ciò che io faccio vengono dall'essere, io, non già più, ma infinitamente meno di chiunque. Se dovessi osare una definizione di Fregoli – a questo punto non oso chiamarmi 'io' – direi che Fregoli è in primo luogo, ab origine, una imitazione del nulla. Oh, non è un'ottima imitazione, è vero, perché chi riesce ad entrare veramente nel nulla? Chi riesce a essere il nulla, a cogliere i suoi tic nervosi – lei dirà che gli uomini di cui parlavo sono, appunto, tic nervosi del nulla. Fregoli dice: entrando, per quel che gli era possibile, nel nulla, egli entrava in tutti, in tutti: [...] ...insomma via via fino a lei. Fino a Fregoli.⁷⁵

⁷² Sartre J.P., *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1946.

⁷³ Di seguito la lista completa: Fedro, Dickens, Tutankhamon, Casanova, Marco Polo, Harun al-Rashid, Eusapia Paladino, Re Desiderio, Nostradamus, De Amicis, Fregoli, Gaudì.

⁷⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 122.

⁷⁵ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1997, p. 126.

Laddove Timpano affonda nel corpo della storia, trascinando nel proprio discorso meta-letterario ricordi, sensazioni, frammenti di vita vissuta, miti dell'infanzia, Manganelli sembra invece concentrarsi sulla comprensione del fondo archetipico dei personaggi; dei significati, cioè, che, loro malgrado, hanno assunto. Insomma, sul punto in cui la saldatura tra realtà e immaginazione fa mostra di sé; dove è più probabile l'apparire di una crepa. Mentre Timpano smonta le retoriche e le false ricostruzioni, opponendo ad esse una lista di punti di vista possibili, Manganelli, con un'operazione forse più profonda e decisiva, sgretola le certezze accumulate dalle mappe interpretative, dai modi di dire, dalle incrostazioni ideologiche e dalle letture parziali; dalla pratica del cumulo di note a margine, che pretendono di sostituire la fattualità della vita con una interpretazione di essa. Solo allora, depurata dalle scorie, le personalità dei protagonisti acquistano la trasparenza dei concetti che incarnano, trascendono la propria individualità e, riescono ad acquisire la «leggerezza della pensosità»: ⁷⁶ lontani da ogni frivolezza, infatti, i personaggi intervistati mettono a fuoco, nel volgere di poche pagine, le proprie debolezze e i propri limiti, emblema dei limiti e delle debolezze del mondo. Una forma di leggerezza questa, praticata direttamente nella scrittura, opera di un autore capace staccare le particelle d'opacità del mondo che restano attaccate alle parole. La lingua di Manganelli – al contrario di quella di Timpano, dal tono medio e colloquiale –, è sorvegliatissima, composta di parole levigate, selezionate e accostate con cura. Dà vita ad una prosa esatta, piana, sempre comprensibile, un po' astratta forse; in cui è palpabile la presenza di un gioco coltissimo, di cui la leggerezza è uno degli elementi costitutivi.

A ben guardare, gli archetipi manganelliani condensano i modelli caratterizzanti di ciascuna coppia minima: il rapporto dell'individuo col potere; la dialettica tra memoria, storia e narrazione; la dissoluzione dell'individuo e l'impossibilità di una conoscenza inequivocabile del reale. Ecco che allora, il destino di Moro, colpito dal «trauma della regalità», ⁷⁷ riecheggia quello di Tutankhamon, il giovanissimo faraone sacrificato dai suoi sacerdoti nonostante i notevoli successi politici – o forse proprio per quelli –; e sulla cui morte ed eredità si addensano le nubi della leggenda, le fantasie del mito, le teorie cospiratorie, proprio come per Moro. Oppure, le bellissime interviste a Marco Polo ed a Harun al-Rashid, in cui si affronta il problema della tradizione della storia e il suo complesso rapporto con la scrittura: entrambi i personaggi devono la trasmissione della propria memoria storica ad un libro, *Le Mille e una notte* e *Il Milione* ⁷⁸. È qui che Manganelli dimostra come il rapporto con l'anarchica utopia della letteratura non può mai essere pacifico; così, ci si trova a fare i conti col proprio statuto di personaggio: si è realmente esistiti o se si è solo frutto dell'immaginazione? O meglio, si è individui storicamente determinati, o parti complessi di una mente creativa? Insomma, qual è la propria condizione di realtà?

⁷⁶ Calvino I., *op.cit.*, Milano, Mondadori, 1993, p.15.

⁷⁷ L'espressione, qui riferita a Moro, è usata da Tutankhamon stesso nell'intervista a lui dedicata: cfr. Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 35.

⁷⁸ Ricordiamo che *Il Milione*, generalmente attribuito a Marco Polo, non fu materialmente scritto dal mercante veneziano, bensì dettato in francese, durante la prigionia genovese, a Rustichello da Pisa, probabilmente nel 1298, certamente dopo il 1295. Cfr. Asor Rosa A., *Storia europea della letteratura italiana. Le origini e il rinascimento*, Torino, Einaudi, vol.I, pp. 74-75.

Per questo, Marco Polo appare un uomo scisso, che avverte le insidie di una identità mutante:

Io sono stato un fallito, un pazzoide; ma io non sono mai tornato a Venezia, e sto laggiù, in quei luoghi caldi e strani, e ho il mio trono. Io sono in prigione, ma io sono in una reggia. Io sono incatenato, ma io opero prodigi; io detto veritiere meraviglie ma io sono una meraviglia, una favola. Lei, con chi crede di aver parlato? Con il carcerato di Genova, o con il dio cinese? E vorrebbe che fossi io, a dirglielo?⁷⁹

Sembrano esistere diversi Marco: il Marco semplice mercante – astuto, furbo, paziente, un po' pazzoide – che scopre, quasi per caso, una nuova fetta di mondo; il Marco cinese, amico del gran Kahn e governatore di una importante città; e ancora, il Marco rimpatriato, straniero in casa, inquieto e mal giudicato dai veneziani; infine il Marco prigioniero, che trova nel poeta Rustichello un animo affine, in grado di aiutarlo a mettere un po' di ordine in se stesso. Eppure questo Marco Polo non è il Marco Polo realmente vissuto: è l'«essere assai più che eccezionale: più che umano»;⁸⁰ un individuo trasformato dall'incontro con la potenza creatrice della letteratura, capace, miscelando tutti i Marco possibili, di generare uno dei miti fondanti della cultura italiana:

Per lui (*Rustichello*) cambiava la favola o cambiava la verità, ma le due cose erano identiche nella sua testa, gli avessi detto che Orlando l'avevo incontrato, e s'era fatto musulmano, avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe fatto cenno che sì era naturale, e avrebbe scritto senza esitare tutto quanto. Era felice, e mi accorsi che ero anch'io felice. Rustichello, [...] era l'unico che poteva non solo credermi ma capirmi. E insegnava a capire me stesso. [...] Quello che avevo vissuto era un poema epico, anche se [...] io l'avevo vissuto, e non solo sognato. Non capita spesso di vivere ciò che voi chiamate letteratura, ma una volta che ti capita, che pretendi? Di essere preso alla lettera, come io volevo, da archivista? Capisce: gli altri, le allegorie, i simboli, li fantasticano; a me era capitato di viaggiarci in mezzo. Fu così che nacque il Milione; non fu solo una maschera, fu una favola epica, e oggi voi dite che fu verità... Maschera, leggenda, storia: c'è poi tanta differenza?⁸¹

La risposta a quest'ultima domanda di Marco, potrebbe contenere la chiave risolutiva nel rapporto tra storia, narrazione, memoria. Per rintracciarla, però, bisogna ricorrere alle parole di Harun al-Rashid, il quinto califfo della dinastia abbasside, contemporaneo di Carlo Magno. Egli è ricordato più per la tradizione letteraria che per quella storica: è, infatti, una figura centrale del ciclo di racconti di Baghdad, ne *Mille e una notte*. Insomma sembra rappresentare il caso più eclatante di confusione tra letteratura e realtà; ed è lo stesso Harun al-Rashid a mostrarsene consapevole:

comunque, che io fossi principe, oggi, è una fola da *Mille e una notte*; e se non fosse stato per quel libro di eleganti menzogne poco o nulla resterebbe del mio nome.⁸²

⁷⁹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸⁰ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 65.

⁸¹ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 64-65.

⁸² Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 66.

La sua identità sembra essere completamente sovrapponibile a quella del personaggio letterario: la narrazione, le storie producono una ramificazione di menzogne simili al vero. Più affascinanti della realtà: spesso anche più credibili. Ecco saltar fuori la «mostruosa vocazione mimetica»:⁸³ una potente, sinistra qualità, insita nella narrazione, che sfuma i confini dell'identità, modifica la nostra percezione della verità. Allegoria perfetta di questa abilità metamorfica è Fregoli: il geniale attore italiano, capace di provare quella «gioia empia nel maneggiare i destini altrui, camminare dentro il labirinto di un altro»,⁸⁴ regola fondamentale del gioco ambiguo della letteratura. Così, a interviste concluse, Manganelli ci ha mostrato il vero potere della letteratura: plasmare la realtà; moltiplicarla, non semplicisticamente imitarla. In questo modo, se ne accresce il volume, ma se ne lascia il peso invariato: essa funziona come il prisma, che frantuma il singolo raggio in una molteplice geometria colorata.

⁸³ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 121.

⁸⁴ Manganelli G., *op.cit.*, Milano, Adelphi, 1985, p. 112.

Marina Paino

Italo Calvino verso Parigi

La *liaison* di Calvino con la cultura francese è una di quelle di lunghissima durata, cominciata ben prima del periodo di effettiva residenza dello scrittore a Parigi, compreso tra la seconda metà degli anni 60 e l'avvio degli 80. I rapporti con la cultura d'oltralpe sono non a caso un punto nodale degli studi sull'autore soprattutto in riferimento a quest'ultima stagione, quella appunto successiva al suo definitivo trasferimento nella villetta parigina di Square de Châtillon, avvenuto nel 1967, ed inizio della lunga parentesi francese che condurrà Calvino ad intrattenere contatti diretti con intellettuali del calibro di Barthes e Greimas, nonché a frequentare assiduamente Queneau e gli altri esponenti dell'OULIPO, che nel 1973 finiranno con l'accoglierlo ufficialmente nel loro laboratorio come *membre étranger*.¹

Questo periodo di eremitaggio a Parigi, che si protrarrà fino al 1980 e che in quegli anni colloca naturalmente la Francia al centro dell'osservatorio dello scrittore, ha lasciato però inevitabilmente in secondo piano un'analisi più puntuale dell'attenzione da Calvino rivolta alla cultura francese nel periodo precedente, quello che anticipa e prepara la scelta di farsi parigino. In tale indagine *à rebours* sui rapporti tra Calvino e la Francia, lo spartiacque degli anni 1955-'56 costituisce in particolare per lo scrittore una soglia-limite assai significativa nel suo percorso intellettuale,² coincidente con un importante punto di svolta, visto che proprio in quello scorcio di mesi egli dà alle stampe il suo primo fondamentale manifesto letterario (*Il midollo del leone*), prende le distanze dal PCI, e porta a compimento l'impresa delle *Fiabe italiane*, complesso lavoro che gli permette di interrogarsi su questioni narratologiche che qualche anno più tardi, dopo la traduzione della *Morfologia della fiaba*, occuperanno (in Francia innanzitutto) il dibattito di personalità culturali di rilievo come Lévi-Strauss.

Tra questi due estremi cronologici, il '55-'56 del *Midollo del leone* e delle *Fiabe italiane*, e il 1967 del trasferimento dello scrittore a Parigi, si articola dunque tutta una serie di approssimazioni alla Francia che non si pongono tuttavia a margine della riflessione culturale dell'autore, ma investono al contrario nuclei pulsanti dell'evoluzione della sua scrittura. Già all'interno di un saggio determinante per la poetica di Calvino come il *Midollo del leone* (testo del 1955, scelto poi come titolo di apertura della raccolta *Una pietra sopra*), nelle cui pagine l'autore discute del problema del personaggio nella letteratura italiana contemporanea e della possibilità della stessa letteratura di agire sulla storia e sul tessuto politico e sociale attraverso la

¹ Su questo periodo parigino cfr. S. Capello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

² Sull'argomento cfr. l'intervista rilasciata da Calvino ad Eugenio Scalfari («la Repubblica», 13 dicembre 1980), ora, con il titolo *L'estate del '56*, anche in I. Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2849 sgg.; cfr. inoltre D. Scarpa, *Da Poznan alle Antille. Italo Calvino e il 1956*, «Paragone», XLIV, 41-42, ott.-dic. 1993; e F. Serra, *Calvino 1956: tre libri e la fine del mondo*, «Revue des études italiennes», 1-2, 2011.

rappresentazione dei personaggi, il naturale termine di paragone che affiora presto nello scritto è individuato proprio dal confronto che Calvino istituisce con la letteratura francese, nella quale - scrive -, a differenza che in quella italiana («che non ha mai conosciuto l'*Intelligenzen-roman*»), «la narrativa affronta ancora di petto le discussioni tra intellettuali, il loro rapporto con la direzione dei movimenti storici, e riesce a imporre alla generale attenzione la problematica dei suoi “mandarini”».³ L'*engagement* d'oltralpe si offre così come un ideale modello per il Calvino del *Midollo del leone* che dichiara apertamente di essere convinto della necessità, dell'urgenza dell'impegno politico della letteratura e dello scrittore in quanto intellettuale, e in tal senso è interessante notare come, ormai a ridosso dei fatti del '56 che mettono direttamente in gioco questo ruolo sociale e politico degli intellettuali, sia appunto la cultura francese a costituire per lui il riferimento cui guardare. In tale contesto non esita per altro ad aggiungere che la letteratura che lo coinvolge è quella che implica l'azione e qui, accanto a Defoe, cita espressamente come esempio di lucidità razionalista il suo amato Stendhal, capace di inventare personaggi pieni di intelligenza, di coraggio e d'appetito, personaggi mai soddisfatti.⁴ E Stendhal sarà sempre una presenza costante nella biblioteca mentale di Calvino («lo stendhalismo [...] era stata la filosofia pratica della mia giovinezza»,⁵ dirà), una presenza costante anche quando, a ridosso del trasferimento a Parigi, il suo scaffale francese sarà più vistosamente occupato dagli autori delle sperimentazioni *oulipiennes*. E nel nome delle suggestioni francesi si aprono in quel volger di mesi anche le *Fiabe italiane*, nel cui testo introduttivo, dopo una veloce ricognizione tra i nomi della tradizione fiabistica italiana, viene chiamato subito in causa Charles Perrault, maestro, secondo Calvino, di un genere che nella letteratura francese allo spirare del *grand siècle* si impose come «gioco di fantasia elegante e temperato di simmetrica razionalità cartesiana».⁶ Calvino parla di Perrault, ma in qualche modo, attraverso di lui, tocca dei punti sensibili del proprio sistema letterario («gioco di fantasia elegante», «simmetrica razionalità cartesiana»), e del resto, in modo specularmente assai significativo, in un suo successivo scritto sui *Racconti di Mamma l'Oca* dello stesso Perrault, nel parlare del fiabista francese, si soffermerà su un altro punto assai caro al proprio immaginario letterario, ovvero sull'incerta autorialità dei racconti in questione, editi infatti ora a nome di Perrault, ora a nome del figlio.⁷ E la fiabistica francese rappresentata innanzitutto da Perrault non è elemento marginale nella mappa narrativa ricostruita da Calvino nelle *Fiabe italiane*, come d'altronde sottolinea lui stesso precisando che, al di là di una limitata influenza germanica nel nord Italia e delle *Mille e una notte* nel sud, per la fiabistica italiana «la corrente dominante è

³ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 13.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 23-24.

⁵ Cfr. le dichiarazioni riportate in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Pratolini, R. Roversi, P. Volponi, Milano, Garzanti, 1973.

⁶ Cfr. il saggio introduttivo di Calvino a *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, poi Milano, Mondadori, 1993, ora anche in Id., *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1996, p. 32.

⁷ I racconti, apparsi anonimi in una prima edizione (1696), e a nome del giovane Pierre Perrault Darmancourt nella seconda (1697), sarebbero infatti nati da una collaborazione tra padre e figlio e diversi sarebbero i retroscena accreditati per questa confusione autoriale (cfr. I. Calvino, *I racconti di Mamma l'Oca di Charles Perrault*, ora in Id., *Saggi*, II, pp. 1578-1579).

quella che viene dalla Francia» e dai suoi racconti di fate.⁸ Ed è interessante notare per inciso come proprio a proposito dei racconti di fate, lo scrittore-curatore citi in nota alle *Fiabe italiane* il Propp non della *Morfologia* (non ancora tradotta) ma quello delle *Radici storiche del racconto di fate* (apparso in italiano nel '49 proprio da Einaudi),⁹ anticipando così l'interesse per un autore che di lì a poco avrebbe influenzato largamente quella parte della cultura parigina (in modi diversi da Barthes a Levi-Strauss) con la quale il Calvino domiciliato in Square de Châtillon si confronterà direttamente.¹⁰

Ecco dunque presenti allo scrittore la Francia della scrittura *engagé*, quella evocata nel *Midollo del leone*, e quella fatata di Perrault, richiamata nelle *Fiabe* einaudiane: con la pubblicazione della raccolta fiabistica in quel cruciale 1956, Calvino non intende tuttavia sottrarsi al ruolo da lui rivendicato per l'*intelligenza* nel *Midollo del leone* e di cui proprio gli autori francesi rappresentano ai suoi occhi un esempio da imitare, e nella presentazione promozionale del volume, apparsa a fine '56 nel Notiziario Einaudi, fa infatti implicito riferimento all'invasione dell'Ungheria parlando di «Natale burrascoso», precisando tuttavia come proprio le fiabe insegnino sempre a trovare una spiegazione alle cose e a suggerire vie di uscita dalle situazioni negative.¹¹

Alla fine della lunga introduzione a quelle *Fiabe*, sospese tra rivelazioni di verità e invenzioni fantastiche, sempre sulla stessa falsariga Calvino si domanda anche se, chiusa questa singolare e coinvolgente esperienza, riuscirà di nuovo «a rimettere i piedi sulla terra». In proposito, Mario Lavagetto ha sottolineato come davanti a questo interrogativo lo scrittore si cimenti di fatto in due prove narrative che affrontano in maniera differente tale questione del rimettere i piedi sulla terra:¹² i due testi sono *La speculazione edilizia* ed *Il barone rampante* e in modi diversi sono due opere che hanno indirettamente a che fare con la Francia e che contribuiscono a ribadire come il rapporto con il mondo e la scrittura d'oltralpe si intersechi costantemente, pur se per vie traverse, con l'evoluzione artistica di Calvino. In un'intervista rilasciata nel 1959, proprio *La speculazione edilizia* viene ricondotta esplicitamente all'ombra di celeberrimi modelli francesi: l'intervistatore ricorda allo scrittore come Vittorini avesse parlato di «neo-balzacchismo» per questo breve romanzo del '57, e Calvino, prendendo le distanze da un imperante «neo-flaubertismo» dal quale anche lui si era lasciato tentare, conferma di aver cambiato registro proprio con la *Speculazione*, per passare dal flaubertiano punto di vista

⁸ I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 69. Sulla fortuna francese della raccolta calviniana cfr. C. Nannicini, *Les "Fiabe italiane" de Calvino au-delà del Alpes: la réception en France et en Allemagne*, «Transalpina», 8, 2005, pp. 231-247.

⁹ Cfr. la recensione calviniana alla traduzione del volume di Propp (*Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949), ora in I. Calvino, *Saggi*, II, pp. 1541 sgg.

¹⁰ Singolare infatti che Calvino senta il bisogno di presentare Propp dopo averlo citato; in nota si legge infatti: «Il Propp, studioso sovietico, cerca di integrare il metodo e i risultati della "scuola antropologica" in una storicizzazione marxista» (I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 35 nota 1).

¹¹ Il passo è ora riportato anche nella *Presentazione* al volume *Sulla fiaba*, cit., pp. V-VII: «Questo è un Natale burrascoso: ma presentare un libro di fiabe non è mai fuori luogo. Le fiabe contengono una spiegazione generale del mondo, in cui c'è posto per tutto il male e tutto il bene e ci si trova sempre la via per uscir fuori dai più terribili incantesimi» (p. VII).

¹² Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., pp. 16 sgg.

«dell'intellettuale [...] che guarda con ironia e distacco quella eterna commedia dell'Italia provinciale» ad un atteggiamento balzacchiano di «mimesi attiva della negatività».¹³

La speculazione edilizia è un testo improntato ad un asciutto realismo; come scrive sempre Lavagetto nell'*Introduzione* agli scritti *Sulla fiaba* non sarà questa una strada che Calvino continuerà a percorrere a lungo,¹⁴ in quanto consapevole, come ammetterà qualche anno più tardi, che da lì era già passato il cinema, e che la letteratura non può più accostarsi a quei territori già dissodati dalla narrazione filmica e resi di conseguenza impraticabili per la narrazione scritta.¹⁵ All'interno della *Speculazione edilizia* i riferimenti al mondo francese si legano in qualche modo a queste dinamiche: la Francia è qui quella frivola della Costa azzurra, che con l'influenza dei suoi superficiali stili di vita corrompe la limitrofa e innominata San Remo calviniana non meno dello scempio edilizio. E un lavoro per il cinema con sede a Cannes distoglie il protagonista, Quinto Anfossi, dal suo impegno nella redazione di una rivista culturale che stava portando avanti. Questo spostamento lavorativo del protagonista a Cannes si risolverà in un sonoro fallimento, cosa che la vacuità stessa del luogo lasciava per altro presagire; la Francia di Calvino non è infatti questa, segnata dalla patinata esterofilia (che comunque supporta narrativamente la vicenda di Quinto Anfossi), ma è piuttosto un'altra Francia, non tanto luogo reale quanto patria di cultura e spazio tanto dell'anima quanto dell'intelligenza: è la Francia che emerge dal fogliame del *Barone rampante*, l'altra strada che si apre davanti a Calvino e che sarà per lui ricca di esiti futuri.

Anche nel *Barone rampante* si sottolinea come il luogo in cui si svolge la vicenda si trovi ai confini della Francia, ma il tono fiabesco, lo sfasamento prospettico così caro a Calvino, fanno sì che essa sia percepita costantemente attraverso lo schermo della distanza, latrice di ricchezza e profondità semantica. È lo stesso ideale libertario della Rivoluzione francese, del resto, ad essere concepito nel romanzo come meta politica irraggiungibile;¹⁶ ma, sotto altro aspetto, già nella parte iniziale del romanzo, le zie di Viola, la fanciulla amata da Cosimo, parlano francese in quello che per il protagonista che guarda dall'alto¹⁷ è una sorta di proibito giardino delle delizie; parla francese anche il precettore del giovane, l'abate Fauchelafleur, colui che avrebbe dovuto portare a Cosimo la cultura e che nel corso della narrazione si converte ad una proficua sovversione dei canoni della trasmissione del sapere, impegnandosi col suo

¹³ Cfr. l'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli («Il Giorno», 18 agosto 1959), ora anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2722-2723, in cui lo scrittore precisa: «Finora sono riuscito a farlo solo ne *La speculazione edilizia*, dove un intellettuale costringe se stesso ad entusiasmarsi di ciò che sommamente odia, la febbre di nuove costruzioni che sta mutando volto alla Riviera, e a lanciarsi in disastrosi affari di aree fabbricabili. Vittorini ha definito "neo-balzacchiano" questo atteggiamento. Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai suoi eroi, e ce ne creava così un'immagine di verità ineguagliabile. "Neo-balzacchismo" contro "neo-flaubertismo" allora. (Ma non solo Balzac usava questo sistema: anche Stendhal)».

¹⁴ Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione* a I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 18.

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 87.

¹⁶ Cfr. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 47.

¹⁷ Starobinski ricollega questa predilezione calviniana per lo sguardo dall'alto ad un tratto ricorrente anche in Paul Valéry, scrittore che «contava molto per Calvino» (J. Starobinskij, *Prefazione* a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ediz. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto I, Milano, Mondadori, 2003, p. XXIII).

allievo rampante in una costante ricerca della verità della cultura. Cosimo si fa mandare i libri da Parigi, legge Rousseau e Montesquieu, fa leggere ad Ursula, una sua innamorata, *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre e la *Nouvelle Eloise* di Rousseau, studia l'*Enciclopedia*, e Diderot gli invia un biglietto di apprezzamento per il progetto di una repubblica arborea; sempre *de loin* entra in contatto indiretto con Voltaire che chiede di lui al fratello Biagio, e quando incontra dei francesi in carne ed ossa, quelli di una truppa ussera, questi, a mo' di suoi doppi sono tutti ricoperti di foglie e capitanati da un comandante poeta che con la aerea leggerezza del suo nome (Papillon) fa in qualche modo il verso a Cosimo stesso svolazzante da un albero all'altro, attraverso i ghirigori della vegetazione che, si scoprirà nelle ultime battute del libro, non sono cosa altra rispetto ai ghirigori della pagina scritta. E allorché a Cosimo capita di incontrare Napoleone, si intuisce presto che questi non è il Napoleone personaggio storico, ma un Napoleone personaggio letterario, uscito forse dalle pagine di un altro romanzo, come quel principe Andrej tolstoiano incontrato da Cosimo subito dopo.

La Francia e la sua cultura si impongono sotteraneamente ma costantemente come cartina di tornasole della riflessione e del percorso letterario di Calvino, che apre anche *Il cavaliere inesistente* alle porte di Parigi: «Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini».¹⁸ Attraverso la saga dei paladini l'epica d'oltralpe si salda per vie tutte letterarie al riuso che Ariosto, l'amato Ariosto, aveva fatto di essa,¹⁹ mentre quell'armatura vuota sembra anticipare la seduzione dell'invisibilità dalla quale si lascerà tentare il Calvino «eremita a Parigi».²⁰

Anche nei testi saggistici di questo scorcio finale degli anni 50 Calvino non mancherà di rappresentare la propria visione della letteratura attraverso un ricorso costante agli autori francesi, presenti certo in questi scritti accanto ai russi, agli americani e agli inglesi, ma in proporzione sempre nettamente dominante rispetto a tutti gli altri. In *Natura e storia nel romanzo*, datato 1958, dopo un attacco su quel principe Andrej incontrato da Cosimo sul finale del *Barone rampante*, gli esempi di compresenza di natura e storia nella narrazione, prima di ogni altro riferimento, vengono da Calvino attinti dalla letteratura francese: e così sfilano i nomi di Balzac, Stendhal, Rousseau, Voltaire, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, e quindi di Flaubert e Proust. Dopo la rivelazione della perfetta vanità della verità della vita messa in scena nell'*Éducation sentimentale*, e in maniera più evidente che nel corale cicaliccio dei *Malavoglia*, nel fluire ininterrotto della *Recherche* («che è natura e storia insieme») Calvino sottolinea come «a inseguire la corsa delle sensazioni, dei desideri, degli affanni perduti, a cercar di fermare immagini di volti e luoghi e giornate che

¹⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 955.

¹⁹ Sull'argomento cfr. A. Boule Basuyau, *Calvino et la littérature chevaleresque: Pulci, Boiardo, l'Arioste et les autres...*, dans «*Il cavaliere inesistente*», «Collection de l'écrit», 10, 2005, pp. 269-293.

²⁰ Nelle pagine calviniane risulta chiara l'associazione ideale tra il poema ariostesco e la capitale francese; sul *Furioso* lo scrittore infatti precisa: «l'assedio di Parigi è un po' come il centro di gravità del poema, così come la città di Parigi si presenta come il suo ombelico geografico» (I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso*, in Id., *Saggi*, I, cit., p. 765); e, ancora, parlando di Parigi: «a Parigi puoi sempre sperare di trovare ciò che credevi perduto [...], un po' come la Luna nell'*Orlando Furioso* dove si raccoglie tutto ciò che è stato perduto al mondo» (I. Calvino, *Eremita a Parigi*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 109).

tremolano e s'allungano e cambiano dimensione come al guizzare d'un lume di candela [...] l'individualità perda i contorni che la separano dal mare dell'*altro*:²¹ ancora una volta è la cultura francese a fornirgli i paradigmi di riferimento per l'elaborazione della propria visione della letteratura e con l'aiuto dei modelli francesi Calvino si avvia infatti a grandi passi ad incontrare il mare dell'oggettività. Nella parte finale di questo saggio su *Natura e storia nel romanzo*, egli evoca così *Lo straniero* di Camus come simbolo di estraneità alla logica del mondo, mentre la narrativa francese contemporanea, attraverso Sartre, Robbe-Grillet e Michel Butor gli offre sponda nella descrizione dell'inondazione dell'oggettività.

La perdita della coscienza dell'individualità nella scrittura di quella che Calvino definisce la «nuova scuola di narratori sorta da pochi anni in Francia» non è però ai suoi occhi un semplice annullamento di questa coscienza, posto che il racconto di questa perdita porta implicitamente con sé anche una tensione alla sua riaffermazione.²² Siamo già al Calvino non disposto ad arrendersi al 'mare dell'oggettività', e in tal senso la chiusa dello scritto su *Natura e storia nel romanzo* si sovrappone all'inizio del saggio di poco successivo intitolato proprio a quel *Mare dell'oggettività*, testo saggistico tra i più celebri dello scrittore, che si apre appunto nel nome dell'*école du regard* e quindi di Sartre, mentre la riproposizione dei richiami già visti a Robbe-Grillet e Butor offre lo spunto per immaginare, a dispetto di ogni apparenza, una possibile reazione morale della letteratura,²³ nonché l'occasione per un accostamento di questa nuova generazione d'oltralpe a due modelli italiani assai presenti nella riflessione calviniana del periodo del «Menabò» (Gadda e Pasolini), grandi narratori dello sprofondamento nell'oggettività venato tuttavia da istanze di mancata resa ad essa.

La cultura francese e quella italiana si calibrano continuamente l'una con l'altra negli scritti di Calvino, in un reciproco gioco di rispecchiamenti in cui lo scrittore si diverte a metterne in risalto ora le contiguità, ora le differenze (come ad esempio nel coevo saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in cui fa notare come nella letteratura francese contemporanea sia possibile parlare di scuole: il *nouveau roman*, l'*école du regard*, cosa che invece non è possibile fare per la letteratura italiana di quegli anni).²⁴ *Il mare dell'oggettività*, il saggio a chiusura del quale l'osservazione di scrittori italiani e francesi sprofondati «nel ribollire della materia narrata» apre

²¹ I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 32.

²² Cfr. *ivi*, pp. 45-46. Nel caso di Sartre «questo non era che il punto di partenza negativo per postulare la coscienza di sé, la scelta, la libertà», ma anche davanti alle più pervasive rappresentazioni letterarie del trionfo dei dati oggettivi (Butor, Robbe-Grillet) Calvino lascia aperta una possibilità di positivo riscatto: «È l'annullamento della coscienza o una via per la sua riaffermazione? [...] Anche per questa strada potremo dunque ritrovare un rapporto tra la coscienza di sé e i dati della storia e della natura?».

²³ Pure all'interno di questo scritto Calvino invita a «riflettere prima di concludere su una prospettiva [...] negativa» e, proprio in riferimento a Robbe-Grillet e Butor, ribadisce: «Questo seguito di dati oggettivi che diventano racconto, svolgimento d'un processo mentale, è necessariamente l'annullamento della coscienza o non può essere visto pure come una via per la sua riaffermazione [...]? [...] In mezzo alle sabbie mobili dell'oggettività potremo trovare quel minimo d'appoggio che basta per lo scatto di una nuova morale, d'una nuova libertà?» (p. 53). Su Robbe-Grillet e Butor cfr. pure le dichiarazioni contenute nell'intervista rilasciata da Calvino a Roberto de Monticelli (I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 2721-2722), in cui vengono messe in evidenza le differenze tra i due scrittori francesi e l'ammirazione che Calvino nutre comunque per entrambi.

²⁴ Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano oggi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 61-62.

imponderabili spiragli di possibile riscatto, è scritto nel 1959 ed edito nel 1960. Proprio ad inizio degli anni 60 Calvino ha iniziato a spostarsi freneticamente tra l'uno e l'altro paese, anche per seguire la promozione dei suoi libri tradotti oltralpe. Le traduzioni francesi hanno avvio appunto in questo scorcio d'anni (la prima, quella del *Visconte dimezzato* è del '55, e per altro va ricordato per inciso come la questione delle traduzioni francesi di Calvino sia di recente tornata d'attualità con la sconfessione della figlia Giovanna delle edizioni Seuil e l'incarico dato a Gallimard di ritradurre tutta l'opera del padre); per promuovere al meglio la propria opera oltreconfine, alla fine degli anni 50 un esperto uomo di casa editrice come Italo Calvino capisce che è meglio non fare da solo e prende per sé un agente, Erich Linder, affinché segua le sue traduzioni all'estero. I paesi che lo interessano di più sono appunto la Francia e gli Stati Uniti (questi ultimi visitati nel '59 allorché Calvino individuò New York come sua città ideale, non senza colorare questo innamoramento con un preciso riferimento ad un suo amato autore francese, lo Stendhal definitosi milanese esattamente come lui si definiva newyorkese).²⁵ Sono anni di continui andirivieni dalla Francia e dell'uscita delle sue opere in francese, secondo una successione sapientemente orchestrata da Linder che gli suggerisce di non seguire l'ordine di composizione, ma piuttosto di alternare opere realistiche con opere di impianto fantastico in modo da non limitare il pubblico dei suoi lettori. E sono anni in cui a Parigi conosce pure Chichita, Ester Singer, che diventerà sua moglie un paio di anni più tardi.

In questo rapporto sempre più ravvicinato con la Francia, fatto ad un tempo di vita e scrittura, Calvino continua a descrivere attraverso precisi richiami ad autori francesi la propria riflessione sulla letteratura e così, come già avvenuto con i più celebri interventi degli anni 50, anche in questi degli anni 60 cerca oltralpe i propri riferimenti: nella sfida lanciata al labirinto nel 1962, scrive che se la risposta filosofica all'invasiva industrializzazione moderna è stata offerta da Marx, la risposta estetica è stata offerta secondo lui da Baudelaire; e anche in campo romanzesco, la partita del rapporto tra insorgenza dell'industrializzazione e letteratura Calvino la gioca tutta in ambito francese, a far inizio da quell'ottimismo illuminista che aveva in qualche modo preparato il terreno alla prima rivoluzione industriale. Il saggio sulla *Sfida al labirinto* mette per l'ennesima volta davanti agli occhi del lettore come nel discutere di tendenze e teorie letterarie Calvino, sempre di più, individui i suoi esempi in ambito francese, con una specifica attenzione che in questo caso trova il proprio (polemico) preciso riferimento nel libro di Robbe-Grillet intitolato appunto *Nel labirinto*.²⁶ Gli esiti della letteratura francese contemporanea gli appaiono attraversati da luci e ombre, ma la scrittura d'oltralpe passata e presente resta sempre la sua cartina di tornasole privilegiata, la base d'elezione su cui imbastire la propria

²⁵ Cfr. la prima delle corrispondenze scritte per il settimanale «ABC» nel giugno 1960 (ora riportata anche in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 2501) in cui Calvino annota: «Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie, non so definire i miei perché, e ogni volta che tento è un perché assurdo. In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, "newyorkese"?»

²⁶ Su Calvino e Robbe-Grillet cfr. le riflessioni contenute in M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 52 sgg.

visione della cultura. E per lo scrittore non si tratta solo di disquisizioni teoriche, visto che in lui la teoria e gli insegnamenti desunti dallo studio della teoria hanno una ricaduta diretta sulla propria narrativa.²⁷ È cominciata del resto per Calvino la stagione in cui la riflessione teorica e la scrittura di invenzione intersecano in modo sempre più netto le proprie strade, sulla scorta di richiami sempre più legati al dibattito culturale francese (a questa altezza ad esempio compare già con costanza nei suoi scritti il nome di Queneau, che sarà interlocutore privilegiato del periodo parigino). I testi narrativi e saggistici continuano a recare in sé i segni di un accostamento assai ravvicinato alla lezione dei francesi che offre a Calvino spunti per le sue invenzioni narrative.

Anche all'interno di un testo riconducibile al filone più realistico e meno sperimentale come *La giornata di uno scrutatore*, ad esempio, che è del 1963, Calvino prende le mosse proprio da una rivisitazione di quanto André Breton aveva scritto nel suo *Manifesto del surrealismo* (1924) a proposito di Valéry, il quale aveva detto che mai avrebbe voluto iniziare un romanzo con un banale «La marchesa uscì alle cinque» (e il Calvino dello *Scrutatore*: «Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino»²⁸). Ma la cosa più interessante da sottolineare è piuttosto relativa al fatto che in questo passo del *Manifesto del surrealismo* Breton riferisca della provocatoria intenzione di Valéry di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo,²⁹ come in un ideale suggerimento che Calvino tradurrà in narrativa alcuni anni dopo, nel suo periodo parigino, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Corteggiamento della cultura francese, traduzione di questo corteggiamento in termini narrativi (oltre che in riflessioni teoriche) e concreta approssimazione a Parigi, visitata sempre più spesso, si riversano negli ultimi testi dati alle stampe contestualmente al trasferimento nella capitale transalpina (la raccolta *Ti con zero* e il celebre scritto su *Cibernetica e fantasmi*). È il 1967: l'anno prima è morto Vittorini, sodale la cui scomparsa spinge Calvino ad un'ulteriore chiusura nel mondo della letteratura. In *Cibernetica e fantasmi* ricompaiono tutti insieme, in successione, i nomi che hanno idealmente accompagnato lo scrittore in questa approssimazione al trasferimento nella sua nuova città di residenza: c'è Lévi-Strauss e c'è Propp, cui aveva fatto riferimento parlando di fiabe e che è ormai a quest'altezza cronologica pienamente riconosciuto come antenato di quello strutturalismo col quale flirta con insistenza Calvino.³⁰ E ci sono i nuovi compagni di strada: Barthes, Queneau,

²⁷ Sulla valenza quasi autobiografica di questa produzione saggistica cfr. M. Barenghi, *Una storia, un diario, un trattato (o quasi)*, ora in Id., *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 125 gg. (lo studio è una rielaborazione dell'Introduzione dello stesso Barenghi a I. Calvino, *Saggi*, cit.); sul dialogo tra la letteratura e altri ambiti culturali nella saggistica calviniana cfr. A. Giarrettino, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2013, pp. 75-95.

²⁸ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 5.

²⁹ Scrive Breton: «Per esigenze di epurazione, Paul Valery proponeva di recente di riunire in un'antologia il più gran numero possibile di inizi di romanzo; e si aspettava grandi cose in fatto di imbecillità. Si trattava di scegliere tra gli autori più famosi. Una simile idea fa ancora onore a Paul Valery che una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che, in quanto a lui, si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*» (A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924; trad. it. *Il manifesto del surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 89).

³⁰ Su questi debiti contratti da Calvino cfr. R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008.

Greimas. E c'è naturalmente il solito Robbe-Grillet, insieme a Borges e ai loro labirinti. Il saggio per altro si conclude anch'esso nuovamente sul motivo del labirinto che, a questo punto, non è però una realtà osservata nella scrittura degli altri, ma una realtà che Calvino ha introiettato, fatta propria e trasformata in narrativa. *Cibernetica e fantasmi* si chiude infatti su alcune considerazioni dello scrittore in margine alla propria riscrittura del *Conte di Montecristo* di Dumas, affidata al racconto conclusivo di *Ti con zero*. Proprio in *Ti con zero* tutte queste dinamiche connesse col rapporto tra Calvino e la Francia trovano un loro ideale punto di confluenza: la seconda parte del testo, intitolata *Priscilla*, si apre infatti con una serie di epigrafi, la metà delle quali è tratta da autori francesi: Bataille, Sartre e Bossuet.³¹ Il Bataille dell'introduzione all'*Erotisme* gli parla della riproduzione asessuata delle cellule, argomento fatto appunto proprio da Calvino nella raccolta, e nel narrare di queste cellule lo scrittore arriva ad immaginare l'incontro dell'io narrante con Priscilla, individuo pluricellulare di cui si specifica il domicilio: «cent-quatre-vingt-treize Rue Vaugirard, Paris quinzisième»;³² lo scrittore tiene dunque a precisare che il personaggio abita a Parigi, quella Parigi in cui si sta trasferendo lui stesso. E in questa logica narrativa in cui uno scrittore francese come Bataille dà il là al racconto e il racconto racconta di un personaggio che vive a Parigi come Calvino, particolare significato assume naturalmente la chiusa francese di *Ti con zero* sulla riscrittura del *Conte di Montecristo*.³³ Si tratta di uno dei più conosciuti racconti di Calvino, in cui Edmond Dantes riflette sui ripetuti, fallimentari tentativi dell'abate Faria di uscire dalla fortezza. La fortezza è labirinto ed è anche isola, un'isola in cui si confondono le immagini dell'isola di If, di quella di Montecristo, dell'Elba e di Sant'Elena. I protagonisti di Dumas non sono del resto poi così diversi da quel Napoleone (simbolo della storia *tout court* e non solo di quella francese), anch'egli prigioniero dentro i confini di un'isola e che già nel *Barone rampante* Calvino aveva trasformato in personaggio letterario. E isola diventa nel racconto anche la scrivania di Dumas, in cui si affastellano le possibili e labirintiche trame alternative del romanzo:³⁴ la letteratura ha lanciato con Calvino-Dantes la sua sfida al labirinto, ma per sfidarlo, non per uscire da esso. In un'isola-scrivania Calvino anzi trova alla fine il suo habitat ideale, trasferendosi in quella Parigi in cui vive da eremita, chiuso nel suo studio di Square de Châtillon; che diventa la sua isola-tana,³⁵ quella da cui immaginare fughe narrative sempre più fantastiche, in una confusione ormai quasi totale tra vita, teoria e letteratura, che a partire dal 1967 ha ormai trovato in quella villetta del quattordicesimo *arrondissement* il suo appartato luogo d'elezione. Da essa Calvino usciva solo per prendere la metropolitana, in cunicoli scavati sottoterra quindi,³⁶ come quelli percorsi dall'abate Faria. Ciò che avviene al di fuori della sua isola tutta letteraria lo interesserà sempre meno e commenterà con smarrito dispiacere il

³¹ Cfr. I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 271-273.

³² Ivi, p. 288.

³³ Cfr. ivi, pp. 344 sgg.

³⁴ Sulla riscrittura calviniana di Dumas cfr. D. Brogi, *Italo Calvino. 'Una rappresentazione senza angoscia' ('Il Conte di Montecristo' da "Le cosmicomiche")*, «Allegoria», 34-35, 2000, pp. 178-193

³⁵ Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 104.

³⁶ Cfr. ivi, pp. 104-105.

disinteresse con cui verranno accolti i suoi libri nella stagione del maggio francese, relegati nelle librerie in nascosti angoli di scaffale. I giovani parigini sono scesi nelle piazze per fare la rivoluzione e non riescono ad identificarsi nelle logiche (anch'esse tuttavia a loro modo rivoluzionarie) di un narratore che raccontava di antenati lunari e di uomini rampanti sugli alberi. Ma siamo appunto già nel '68, e per il neo parigino Italo Calvino ha ormai preso avvio un diverso capitolo del proprio rapporto con la Francia e la cultura francese, che sul campo e non più *de loin* sedurrà la sua scrittura in una nuova e feconda stagione creativa.

Giuseppe Panella

Dino Buzzati e la fantascienza

La storia universale è un testo che siamo costretti a leggere e a scrivere incessantemente e nel quale anche noi siamo scritti.

THOMAS CARLYLE

1. *L'anno del contatto*

Se l'analisi dell'elemento fantastico, puro e gotico,¹ è sempre stato affrontato dalla critica buzzatiana,² lo stesso non si può dire circa la ricostruzione del suo rapporto con la fantascienza.³ Ma lo scrittore bellunese ha scritto in termini che non danno adito a dubbi sulla sua volontà di cimentarsi in una direzione che escludeva il fantastico puro della tradizione letteraria e sconfinava nella narrativa popolare.

L'interesse giornalistico per le esplorazioni spaziali, poi, è la spia di un interesse per un genere che in Italia ha dovuto faticare per ricevere l'accoglienza e l'attenzione che indubbiamente meritava.⁴ Inoltre, in un testo ripubblicato in *Cronache terrestri* – libro postumo che raccoglie i suoi articoli giornalistici più significativi –, intitolato *Apollo 14: soli soletti*, Buzzati rievocava con queste parole la partenza dell'astronave, lamentando il progressivo calo d'interesse per le imprese spaziali di russi e americani:

Sono andato per l'occasione in uno dei migliori negozi di retorica – ovviamente non posso fare nomi – specializzato per di più in articoli spaziali. La padrona mi ha aperto un grande armadio, pieno zeppo di iperboli e incensi e fanfare, appunto di genere astronautico e interplanetario. Ne è uscito un odore di muffa, polvere e naftalina. «Che cosa vuole, signore?» mi ha detto. «La merce è ottima, oppure non funziona più. Nel luglio 1969, il boom. Adesso, ablativo assoluto». Neanche io ho comperato. Era roba andata a male, puzzava. Ma così mi trovo anch'io sguarnito di aggettivi, di pennacchi, di trionfi, di alleluia, di gloria, di entusiasmo. Io come tantissimi altri. E così Shepard, Roosa, Mitchell (nomi poco mnemonici, come di tutti gli astronauti eccetto Gagarin, avete notato?, come se l'uomo individuale personale singolo non contasse ormai più, ma solamente il gruppo, l'*équipe*, il *team*, l'idea) Shepard, Roosa, Mitchell se ne vanno per il cosmo soli soletti; ancorché bravi, meravigliosi. Perché, come tutti sanno, l'eroismo a suono di trombe ed applausi è cosa facile. Mentre è duro rischiare la vita quando pochi o nessuno ci guardano. Duro, ed estremamente elegante, rischiare la vita per una cosa che, almeno per il momento, non può dare il minimo beneficio a nessuno. E consiste unicamente nella

¹ Per una prima sommaria ricostruzione delle differenziazioni nel campo del fantastico cfr. Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977 e il bel volume collettivo *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, a cura di Monica Farnetti, Firenze, Olschki, 1995.

² Sulla dimensione del fantastico in Buzzati cfr., ad esempio, la buona sintesi di Antonia Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1993² e Ilaria Crotti, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994. Ancora utile il saggio più generale di Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.

³ Così viene solitamente definita la letteratura d'anticipazione, genere letterario che impropriamente viene chiamato *fantascienza* utilizzando la traduzione quasi letterale del termine *science-fiction* che Hugo Gernsback diede ai racconti che pubblicò sulla rivista *Amazing Stories* a partire dal 1926 e che fu italianizzato così da Giorgio Monicelli per la sua rivista «Urania».

⁴ Gli esempi dell'interesse di alcuni scrittori significativi del Novecento italiano per la fantascienza si potrebbero sviluppare proficuamente, ma in questo caso sarà opportuno limitarsi ai soli Calvino (*Le Cosmicomiche, Ti con zero*) e Bacchelli (*Rapporto segreto dall'inglese di mille parole*).

pura, benedetta, umana follia.⁵

In questo modo, equiparando le imprese astronautiche all'«eroico furore» umano che però permette di cogliere risultati straordinari e conquiste durature, Buzzati paragonava, forse inconsciamente, la conquista dello spazio da parte degli astronauti, nuovi eroi del futuro, all'attività della scrittura quale rischio assoluto e attività condannata a non avere remunerazione immediata.

L'articolo apparve sul «Corriere della sera» del 1° febbraio 1971, ma l'interesse di Buzzati per astronavi, alieni e tecnologia avanzata è molto precedente. Già in *Il crollo della Baliverna*, che è del 1957, tematica spaziale veniva utilizzata per un racconto, *Il disco si posò*, solo apparentemente bonario nel tono e nel taglio ma in realtà molto significativo sotto il profilo dell'analisi dell'immaginario collettivo.⁶ Un sacerdote di campagna, il parroco don Pietro, riceve la visita d'uno di quelli che ancora non venivano denominati UFO (*Unidentified Flying Objects*), ma il cui avvistamento era evento ormai piuttosto frequente:⁷

All'insaputa degli uomini che erano già rientrati nelle case, l'ordigno si calò verticalmente giù dagli spazi, esitò qualche istante, mandando una specie di ronzio, poi toccò il tetto senza strepito, come colomba. Era grande, lucido, compatto, simile a una lenticchia mastodontica; e da certi sfiatatoì continuò a uscire zuffolando un soffio. Poi tacque e restò fermo, come morto. Lassù nella sua camera che dà sul tetto della chiesa, il parroco, don Pietro, stava leggendo, col suo toscano in bocca. All'udire l'insolito ronzio, si alzò dalla poltrona e andò a affacciarsi al davanzale. Vide allora quel coso straordinario, colore azzurro chiaro, diametro circa dieci metri.⁸

Il disco volante si posa sul tetto della chiesa parrocchiale e ne scendono due «strani esseri» di cui il prete non saprà dare che una descrizione molto sommaria: «Sembravano due zampilli di fontana, più grossi in cima e stretti in basso» dirà, specificando che erano «smilzi», alti al massimo «un metro e dieci». Ai fedeli incuriositi dirà che i due esseri erano simili a insetti, a fiammiferi, a spiritelli o a «scopetti» ('avanzi di potatura degli alberi'): in sostanza, non ha termini di paragone per descriverli. Pur parlando una lingua del tutto incomprensibile ai terrestri, i due esseri riescono benissimo a farsi capire e chiedono al sacerdote cosa siano le «antenne» che svettano sul tetto; don Pietro risponde che sono croci, indispensabili per la salvezza delle anime. I «marziani» chiedono maggiori spiegazioni e don Pietro li invita in camera sua: racconta loro la storia della cacciata dall'Eden, della venuta di Cristo per salvare gli uomini e della sua morte in croce. Ma gli extraterrestri non hanno mangiato «il frutto dell'albero del bene e del male» e quindi non conoscono il dolore e il rimorso che rende gli uomini «avidì, turpi, mentitori», ma anche capaci di comprendere il vero significato della vita e della morte. Ripartiranno subito dopo senza aver capito

⁵ D. Buzzati, *Cronache terrestri*, a cura di Domenico Porzio, introduzione di Claudio Toscani, Milano, Mondadori, 1995², p. 321.

⁶ Questo racconto doveva essergli comunque particolarmente caro perché lo stesso Buzzati lo ripubblicherà in un'auto-antologia molto personale come *La boutique del mistero. 31 storie di magia quotidiana*, uscita nel 1968 da Mondadori per la collana degli Oscar).

⁷ L'interpretazione psicanalitica degli UFO da parte di Carl Gustav Jung è già del 1958 (cfr. Id., *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

⁸ D. Buzzati, *Il disco si posò*, in Id., *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1984², p. 341. Se l'entrata in scena del parroco ricorda l'incipit del capitolo VIII dei *Promessi Sposi* con Don Abbondio che legge la predica del Cardinal Borromeo, quella del disco volante sul tetto è in perfetto stile da pellicola di serie B.

l'importanza del problema della salvezza, che invece ha afflitto da sempre gli uomini ed è ciò che li rende veramente degni di essere tali.

L'apologo ha il sapore d'una sorta di rivalse umanistica sulla superiorità della tecnica moderna (qui impersonata dagli ometti misteriosi venuti da Marte), ma quel che conta non è tanto il risultato finale di carattere religioso (certamente scontato), bensì l'uso di temi (e stereotipi) che la letteratura alta all'epoca non solo non usava ma altezzosamente sdegnava (e continuerà a sdegnare anche in seguito, almeno fino all'altezza delle *Cosmicomiche* di Calvino, che è del 1965).

2. *Amore alieno*

Se per Buzzati la vita si presenta sempre con i caratteri del mistero, anche nelle situazioni della vita quotidiana (e ne è testimonianza la passione folle e devastante narrata in *Un amore*)⁹, la soluzione dell'enigma che essa presenta è quasi sempre impossibile; quando non lo è, la spiegazione che ne viene data risulta manchevole, se non perfino deludente.

La verità che rappresenta l'agnizione finale nella storia risulta sempre inferiore all'atmosfera costruita per raggiungerla e alle aspettative che avrebbe voluto suscitare. È quanto avviene in *Il grande ritratto*, il vero romanzo di fantascienza scritto da Buzzati nel 1960. Il mistero dell'*incipit* viene chiarito durante il corso della narrazione, ma è proprio la sua natura concreta (e troppo razionale, nonostante il tenore appassionato e sconvolto nei toni) a privarlo del fascino che aveva all'inizio. La gigantesca costruzione di pietra e acciaio, di vetro e cemento che si erge inviolata e segretissima, custodita da severe e attente vedette militari e da apparecchiature modernissime di sorveglianza che ha invaso la Val Texeruda (nome montano di fantasia che allude tuttavia a ben precisi luoghi presenti nella zona delle Dolomiti e sempre molto amati da Buzzati, come è accaduto per la Val Morel descritta in una sua famosa raccolta di ex-voto)¹⁰ è la protagonista assoluta del secondo romanzo dello scrittore bellunese. Tutto inizia con la missione segreta imposta senza alcuna spiegazione specifica (le ragioni rimarranno ignote fino alla conclusione della storia) al timoroso Ermanno Ismani, «ordinario di elettronica all'università di X». Dopo un colloquio molto ambiguo avuto con il colonello Giaquinto, capo di un indeterminato Ufficio studi che ha il potere di convocare autorevolmente il professore, l'avventura inizia:

Ismani e la moglie partirono alla volta della "zona militare 36" al principio di giugno, a bordo di un'automobile del ministero della difesa. Guidava un soldato. Li accompagnava il capitano Vestro, dello Stato maggiore, sui 35 anni, tarchiato, gli occhi piccoli, intensi, ironici. Alla partenza gli Ismani sapevano di dover raggiungere la Val Texeruda, celebre zona di villeggiatura, dove anche Elisa era stata in vacanza, da ragazza, molti anni prima. Ma non sapevano di più.¹¹

⁹ Id., *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

¹⁰ Cfr. Id., *I miracoli di Val Morel*, prefazione di Indro Montanelli, spiegazione dell'Autore, Milano, Garzanti, 1971 (ristampato nel 1983 e nel 2012).

¹¹ Id., *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1981⁷, p. 32.

Ismani non capisce molto di ciò che dovrà fare lassù, ma dal colloquio avuto con il capo del laboratorio, il professor Endriade – personaggio mitico nella comunità scientifica – e col suo collega Giancarlo Strobele (raggiunto in quell'occasione dalla piacente moglie Olga, già allieva bocciata dall'esperto in elettronica) si deduce che l'esperimento non ha molto in comune con le ricerche atomiche in voga in quegli anni, ma si concentra su un tentativo assai più ambizioso che ha a che fare con «il vecchio geniale sistema di Cecatieff»:¹² si tratta di trasformare un cervello elettronico (anche se molto più perfezionato di quelli all'epoca già utilizzati) in un vero e proprio cervello umano. Quest'ultimo, da oggetto non differenziato sessualmente e strumento puramente meccanico per il calcolo, sarebbe dovuto diventare il corpo pur sempre meccanico (ma capace di parlare e di sentire) di una donna, la Laura (*nomen omen!*) già sposata e amata alla follia dal suo creatore e nota per il suo comportamento ondivago e poco affidabile. Endriade, infatti, era rimasto vedovo per un incidente stradale che gli aveva portato via la donna da lui idolatrata e che sapeva essergli stata più volte infedele anche col suo più stretto collaboratore Aloisi («un genio», viene definito più volte lo scienziato, scomparso in montagna in circostanze mai chiarite); si era poi risposato con una sua fedelissima assistente, ma questo non aveva lenito la sua pena. Il suo desiderio rimaneva pur sempre quello di far rivivere la donna amata (l'idea di ridar vita a un cadavere per via scientifica ricorda sia l'esperimento fatale dello scienziato Frankenstein nel romanzo omonimo di Mary Shelley, sia l'operazione meccanica tentata dal dottor Rotwang in *Metropolis*, il capolavoro cinematografico di Fritz Lang del 1927).

Il mistero del gigantesco cervello elettronico nella roccia viene chiarito in un confronto rivelatorio tra Endriade e Elisa, la moglie di Ismani, donna semplice ma intuitiva e in grado di cogliere le lacerazioni e le angosce della mente tormentata del professore. Una volta venuta a conoscenza del segreto di Endriade e della sua folle volontà di far riemergere dalla morte il corpo vivente di Laura, Elisa sarà il centro dell'azione ed entrerà direttamente in contatto con la mente della defunta moglie dello scienziato, diventata ormai folle per il suo desiderio di ritornare a essere una pulsante creatura di carne. In un serrato confronto finale il cervello elettronico cercherà di far morire Elisa e di morire a sua volta distruggendo il nucleo vitale della propria struttura (quello che viene definito «la sua anima», un anonimo globo di vetro che ne custodisce la sostanza senziente, una sorta di tecnologica ghiandola pineale cartesiana).

Il racconto, come si vede, racchiude tutti i temi del futuro libro di Buzzati, *Un amore*, ma coniugato come un romanzo di anticipazione, con tutti gli ingredienti del genere. I risultati non saranno i migliori della produzione buzzatiana ma restano comunque legati a un tentativo inedito ed esemplare in una letteratura, come quella italiana novecentesca, difficilmente consonante con la produzione di genere e con un modello letterario allora consegnato esclusivamente alle pagine delle riviste di settore (come «Urania» e assai peggiori).

¹² Ivi, p. 97. Cecatieff è chiaramente Silvio Ceccato, cibernetico veneto le cui ricerche nell'ambito della traduzione del linguaggio umano e il suo trasferimento su scheda magnetica sono a tutt'oggi apprezzate ma che all'epoca non riscuotevano alcun sostegno a livello accademico.

Antonio Sichera

Dalla deflagrazione all'integrazione Per la poesia di Maurizio Cucchi

La poesia di Cucchi comincia da un'esplosione, da una deflagrazione cosmica che assomiglia molto a un big bang, o forse a un'apocalisse. Un «evento» – così lo chiama *In attesa del dramma*, una lirica del primo libro (*Il disperso*) – nel senso di un accadimento che si impone, si manifesta da un altrove e cambia la vita.

Per il soggetto che dice 'io' nella poesia di Maurizio Cucchi questo «evento» coincide con la mancanza lancinante di una figura paterna, alla quale verranno dati nel corso dei decenni nomi differenti e tutti significativi: da Luigi a Glenn. Quel che non bisogna assolutamente perdere di vista, però, è il carattere tutt'altro che meramente biografico di questa assenza da cui la scrittura ha inizio. Molto più congruo, infatti, leggere la morte di Luigi (o di Glenn) come un evento cosmico e collettivo, come la metafora, cioè, della dispersione del soggetto moderno, del suo spodestamento inevitabile quando a venir meno è l'orizzonte di riferimento, lo scudo protettivo, l'*holding* paterno che cautela ogni entrata nel mondo, ogni avventura nella vita di chi possa sentirsi figlio di un custode e di un mentore. Morte del padre, insomma, come morte dell'Altro, comunque lo si voglia concepire, creazione di quel «vuoto nel cosmo» di cui parlava un poeta lontano da Cucchi (ma segnato da una medesima assenza) come Pasolini. Perché non è qui in gioco la biografia di un singolo ma il vissuto di un'epoca, simbolicamente espresso ancor oggi (ed è forse l'unico senso autentico, e sublime, che gli resta) dall'Edipo di Freud.

Di questa deflagrazione apocalittica (e sorgiva) non restano che frammenti, schegge, «pezzi», come li chiama il primo testo del *Disperso*: «Nei pressi di... trovata la Lambretta. Impolverata, / a pezzi. [...] Rovistando / nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito / ha ripescato una fascia elastica, una foto o due, / un dente di latte e un ricciolo rimasti nel portafogli, / dieci lire (che non c'entravano per niente...)».¹ Cose, oggetti, pezzi sconnessi e fluttuanti, da cui la ricerca prende inizio sotto il segno della frantumazione, di un viversi da «dispersi» che Cucchi ipotizzerà sin dall'inizio come una sorte prefissata della sua lirica, presente e futura, ritenendo *Il disperso* titolo possibile di tutte le sue poesie, presenti e future. Senza che ciò gli impedisca – ed è un altro fatto fondamentale – di dare un contesto e un volto preciso a questi frammenti, a questa materia sfarinata, a queste tracce insensate, collocate con mano decisa, sicura, in un *background* milanese, ovvero – con un altro titolo intimamente suo – assaggiate e distessute dentro una «traversata di Milano».

Ora, in verità, l'intero primo movimento della lirica di Cucchi – e per certi versi, seppur

¹ MAURIZIO CUCCHI, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, in ID., *Il disperso*, Parma, Guanda, 1994, p. 11.

in una nuova ottica, anche il secondo (fino a *L'ultimo viaggio di Glenn*, per intenderci) – si spiega come tentativo testardo e disperato di dare senso al big bang, di ricomporre i frammenti configurando i pezzi vaganti nell'universo post-apocalisse nel quadro di una nuova *Gestalt*. I pezzi, i frammenti, sono in altre parole quelli di un Io lirico che si chiede senza risposta il perché dell'esplosione, che sente e sa di essere rimasto solo e che a tutto questo vuole trovare una spiegazione e un significato possibili. Come sempre succede, d'altronde, lì dove si inizia da una morte, evento che esige sempre parole sul come e sul perché del suo accadere (in che modo è successo, perché è successo). È bene notare subito, però, come già al Cucchi degli anni settanta, e sempre più a quello dei libri successivi fino alla frontiera del millennio, non interessino in alcun modo due vie di uscita dal sommovimento moderno tipiche della storia e della ricerca di tanti poeti, da «Athenaeum» in poi. Da un lato, la risignificazione estetica, ovvero il perseguire una salvezza nella forma, intesa quale totalità autosemantica, capace di disporre i cocci dentro una rappresentazione tanto spietata quanto mirifica dello squilibrio moderno, in forza dell'energia senza tempo del mito, vita pura che ignora la morte (si pensi qui ad uno schema come quello polemicamente evocato dal Rosenzweig dello *Stern der Erlosung*). Dall'altro, il ritorno ai paradigmi del religioso, a un oltrepassamento *en arrière* dell'esplosione primordiale verso un supposto stadio di quiete e di unità pre-frammentazione, come se si potesse ignorare il disastro rimuovendo la morte, la fine-inizio di tutto.

Per questo, Cucchi non deborda mai, nei suoi libri, non grida il dolore né lo consola, ma lo esprime con lucidità e con geometrico spaesamento, in ossequio a un'oggettività mai tradita, perché l'umano e i suoi «strumenti» (così cari al suo maestro Sereni) non possono sopportare alcuna accelerazione retorica o rappresentazione dimentica della misura del reale. Questo però non vuol dire arrendersi. Ed è l'approdo di *Vite pulviscolari*² e di *Malaspina*³ a dimostrarlo, lì dove il poeta resta se stesso eppure cambia, in quel gioco di permanenza e mutamento che appartiene a ogni vita e a ogni autentica ricerca. E così l'ultimo Cucchi si sottopone – o meglio è sottoposto dalla parola della poesia (perché la poesia sempre ci supera e mai fino in fondo ci appartiene) – ad un movimento che sul piano dell'esistenza (del contenuto ultimo dei testi) chiamerei di «pentimento» (in un'accezione squisitamente kierkegaardiana), e a livello formale definirei come rarefazione verbale, ossimoricamente coniugata con una amplificazione narrativa. Come se, insomma, la tensione etica e la disposizione al racconto che hanno accompagnato tutto l'itinerario di Cucchi, che lo hanno segnato come un marchio, ora giungessero ad un loro (pur provvisorio) compimento. Partiamo dal livello etico ed esistenziale e concentriamoci su *Malaspina*. Basta una superficiale ricognizione della lingua di questo libro per accorgersi di come nel suo ordito la presenza invasiva e polisemica del frammento, in tutte le sue possibili

2 MAURIZIO CUCCHI, *Vite pulviscolari*, Milano, Mondadori, 2009.

3 ID., *Malaspina*, Milano, Mondadori, 2013.

realizzazioni lessicali, raggiunga un livello esponenziale. *Malaspina* è assediato dalle tracce, dai sedimenti, dai risvolti scatologici, umici, cretacei, zoologici, artropodici, orografici, bassamente corporei e mortuari del mondo. In una moltiplicazione ossessiva, e in un isolamento voluto e provocante, tutta la materia pulviscolare e residuale del globo viene squadernata nel libro, con un elenco potenzialmente infinito (e istruttivo): «traccia», «umore», «residuo», «strato», «deposito», «subsidenza», «rivolo», «fungo», «mucillagine», «muffa», «topo», «insetto», «verme», «terra», «terracotta», «escremento», «ruga», «grinza», «schifo» sono solo alcune delle parole che il testo ospita con naturalezza, assecondando un chiaro intento di rottura con la bellezza artefatta, con l'eleganza costruita, con la rinuncia preliminare agli aspetti quotidiani, brutti e disturbanti del mondo (siamo su una linea di riabilitazione della faccia umile ed inestetica della vita che trova forse in Italia il proprio capostipite nel Montale di *Satura* e conosce seguaci, tra loro diversi, in poeti come Giudici o l'ultimo Sinisgalli, senza dimenticare, almeno per Cucchi, l'impatto di una grande lezione narrativa come quella di Gadda).

Ma la passione per i lemmi della materialità giornaliera («Mi piacevano certe parole: / martello, lattemiele, peoci, / corriera, schiacciasassi, accetta / e pietanza», *Mi piacevano certe parole*) non viene ormai qui da un contatto con la dispersione irrimediabile del soggetto, da un confronto con la frammentarietà irredimibile dell'esistenza, sempre attaccata e indagata in cerca di senso, di un'esegesi possibile di quelle «tracce» ovunque disseminate (*Innumerevoli sono i sosia*). Per il Cucchi di *Malaspina* la vita non si spiega, non rappresenta l'oggetto di un'«ansia inutile di definizione» (*Un fittissimo invisibile*), bensì la sostanza viva di un'incorporazione, di un'accettazione profonda. Il lavoro sulla morte di Glenn e della madre arriva qui a compimento: il poeta non si pone agonicamente davanti al frammento ma lo assume, rendendosi conto che quel «pezzo», quei tanti «pezzi» non gli sono estranei ma fanno parte della sua esistenza, anzi sono la sua esistenza stessa. Per questo essi non esigono alcuna spiegazione e possono apparire sulla pagina in un isolamento sovrano e con una pervasività sconosciuta. Perché non chiedono significazione ma solo ricollocazione in uno sfondo affettivo che li rende sensati non in virtù di un movimento mentale ma per la potenza silenziosa di un'integrazione corporea.

Ciò è vero ed accade sul piano storico-sociale, sul registro del tempo grande, dove i frammenti stanno ormai non dalla parte della dispersione moderna bensì da quella di una tradizione che non rifiuta la materia, la corporeità, la densità dell'esistenza concreta («Ma a quel tempo chi mai / pensava di nascondere l'usura, / la sua traccia, il suo nostrano sedimento [...] / C'era una più pastosa, nostrana / sporcia, e più odori. Penso / a una più fisica e diretta presenza d'uomo», *E proprio lì alloggiava il capomastro*), di un'epoca in cui «niente era asettico / traslucido di vanità, inodore e vanamente / leccato, leccato come qui» (*Sono talmente infisso nel passato*). Ma mentre sceglie gli «strati muti di sepolte storie» (*In piazza Sant'Ambrogio*) e si perde nell'«umiltà dei secoli» (*Sono talmente infisso nel passato*), questo poeta «archeologo» scende con la sua «benna» (*La*

macchina raspa indifferente) anche nelle profondità del proprio essere («Mi muovo verso strati / sempre più occulti, come un archeologo»; «scavo [...] per nostalgia di una realtà densa di terra», *Mi muovo verso strati*), risale lungo la temporalità del proprio esserci («retrocedo», *Anni su anni*), non per sceverare e chiarire, ma per assumere ed amare. Non si tratta della discesa freudiana nell'inconscio, né dell'avventura junghiana nella cantina dell'*Unbewusstsein*, in cerca di ricordi esplicativi o di simboli archetipici, tali da ricostituire, in forza della loro singolarità assoluta, un edificio verbale ermetico, animato da fantasmi intrapsichici e del tutto personali 'scavati' nel linguaggio. Il Cucchi di *Malaspina* scende e arretra, al contempo, per dare consistenza affettiva ai frammenti, per creare connessioni nel sé («Così come noi siamo, conserviamo in noi ogni antico e remoto io, oggi invisibile, che siamo stati», *Passavo nel campo*), per rivelare la verità della memoria corporea, preziosa e contingente, dove i materiali della demolizione antica servono a costruire, e il tempo esterno si annulla nel tempo vissuto di cui siamo impastati, svolgimento «ordinario di un sé fino a maturazione» (*Nel tempo che invece non esiste*). In questo senso, l'appropriazione totale del passato, l'innesto dell'esistenza nella radice, l'assunzione di ogni dolore e di ogni fatica in un orientamento deciso, in una volontà dichiarata e riconciliata, fanno assomigliare l'anima del Cucchi di *Malaspina* a quella del soggetto etico descritto dal Wilhelm di *Enten-Eller*, al suo «pentimento» come accettazione totale, scelta assoluta di sé.

D'altronde, la «maschera» di Søren Kierkegaard appena evocata chiarisce bene come non si tratti, per la vita etica, di una conversione verso il rigorismo, bensì di un piacere rinnovato, di un gusto estetico sperimentato su basi nuove. L'etica non annulla l'estetica ma le consente la dimora serena nell'attimo del godimento, fuori da ogni ansia, da ogni disperazione implicita. Anche l'io di *Malaspina* può così attingere ad un senso di «ricreazione sospesa» (*Tracce sensibili sparse*), di «felice abbandono» (*Un cappello chiaro*), di *hedoné* giornaliera, episodica, integrata: «Mi godo brevi soste molteplici / di sospensione e improvvisa / adesione. Mi oriento / verso un mondo più affabile e poroso» (*Ho imparato a esprimere gli umori*); «Vorrei avere il passo leggero [...] / Vorrei invitare le vecchie affacciate, / cantare e ridere fra i volti grinzosi [...] / Vorrei portare un berretto a sonagli» (*Vorrei nuotare nel brodo di gallo*), dove il richiamo a Pirandello non è scolastico, ma allude ad una dimensione corporea, e leopardiana, della gioia, dell'esperienza della natura, del cielo, dei fiori, degli uccelli che l'agrigentino coltiverà costantemente, esprimendola in maniera lieve e struggente nell'Uomo Grasso di *All'uscita*, la cui felicità tutta corporea non è lontana da *Malaspina*. Si tratta di una rivalutazione del quotidiano, della verità legata al gesto (come «il tocco» «esatto» sulla «biglia» in *La biglia di vetro iridato* o come la visita nell'*Ambulatorio del dottor Markstahler*), all'accadimento minimo, al presente discreto delle piccole vite (*Perciò io adoro il presente*). Una messa in valore dell'esperienza consueta degli umani che ricorda il Pascal delle *Pensées* (sotterraneamente evocato in *Malaspina* attraverso Hawking: «Noi siamo solo / una varietà evoluta di scimmie / su un pianeta secondario di una stella / insignificante. Ma siamo in grado / di capire l'universo, e questo / ci rende molto,

molto speciali», *Non so perché rimango fermo*), alla sua ritrosia verso i «*demi-savants*», rispetto ai quali preferiva senza esitazioni il sereno *divertissement* del popolo: «la gente [...] persuasa infine del tutto diffuso / in aperta adesione e armonia / nel presente assoluto, animato dalla pace normale dell'esserci // senza conflitti o sfide, senza / miserabile calcolo, ma / nella pace e nella più normale / armonia discreta dell'esserci» (*L'aria d'intorno chissà come*). Un senso spiccato dell'oggi che fa volgere pure, oltre ogni verifica filologica ma con un di più di godimento, al De Certeau di *L'invenzione del quotidiano*: «mi piace essere qui, dormire, leggere, mangiare, amare da cent'anni la stessa donna, guardare il mare, uscire e vedere il mondo, mi piace esserci, vivere... Mi piace» (*È un'ora così bella*).

Sul piano della forma, poi, è quasi conseguente che i lacerti, le illuminazioni, i pezzi dei libri precedenti, in *Malaspina* vadano componendosi in un racconto sempre più limpido, come un vero e proprio mettere in fila le cose e gli eventi dell'esistenza, rarefacendo le parole ma dotandole di una sintassi, che in un ideale silenzio quasi sacro ricomincia e raccoglie. Perché il racconto non guarisce in quanto spiega, ma solleva in quanto dice. La felicità solida e animale dell'io di *Malaspina* non è quella mentale eppur contigua del Sisifo di Camus. In *Malaspina* basta parlare, narrarsi, e già si respira, senza voler capire. D'altronde, il senso profondo del raccontare ad altri è condividere, mettere assieme in compagnia, farsi in ultima istanza solidali con la vita degli altri: «Non è un'opzione, un atto / grazioso di cristiana bontà. Ma / un fondamento, un senso / di presenza e adesione al comune / destino. Un filo c'è. / Religio» (*Non è un'opzione*). Per il poeta, che ha «sempre rispettato il più profondo vincolo di solidarietà» («*Dal regio Politecnico*»), la questione vera coincide con il superamento di ogni meschino, «patetico dominio» (*Passeggio accanto ai resti*) delle cose e della vita, nell'imparare a sottrarsi, sulla scia di Rousseau, all'attaccamento bieco, alla proprietà iniqua che rende infelici, che ci fa immaginare proprietari e mai ospiti, che non ci fa aprire le mani accettando sin da subito il richiamo liberante della finitudine.

Si capisce così, seguendo il gioco a nascondere di Cucchi, il significato più autentico del titolo. Simbolicamente stratificato, certo, se *Malaspina* è in prima battuta il bel «laghetto / che passava fresco nella stanza buia» (*Ma che cos'è Malaspina?*) a pochi chilometri da Milano; ma poi accostato infine – in minore attraverso il «piccolo purgatorio di umana sporcizia» (*Nel 1883, l'ingegner Giulio Valerio*), e in litote nella citazione di «*Malaspina, sì... ma niente a che vedere / con Currado, Moroello o il Trovatore*» (*Malaspina, sì...*) – a quel canto VIII del *Purgatorio* che celebra nei versi finali l'ospitalità liberale di Corrado, dopo aver cantato all'inizio la melodia struggente del desiderio («*Era già l'ora che volge il disio*»). Come a dire che siamo feriti, stretti mirabilmente fra il desiderio e la morte, ma che l'accoglienza e il soccorso, la cordialità e l'amicizia, la *religio* degli uomini buoni, dei giusti, se non crea il paradiso contribuisce però a portarci verso l'alto, verso il monte del Purgatorio, dove l'esistenza si può contemplare e scegliere quale luogo di fatica, anche dura, accarezzata però spesso da una dolcezza che ci salva dalla valle di lacrime e dal rischio dell'inferno. Anche se non

può proteggerci dal delirio e dall'abisso, in cui cade il «capitano» di *Malaspina*, sulla scorta ideale di Empedocle agrigentino e del console di Lowry, a rompere ogni irenismo e forse a preparare un nuovo inizio (*Ormai precipitava nel vulcano*).

Monica Venturini

«La patria addormentata». Figure di un'identità incerta nella poesia italiana contemporanea

Più che bellezza: è un'appartenenza
Elementare, semplice, già data.
Ah, non toccate niente, non sciupate!
C'è la mia patria in quelle pietre, addormentata.
(Patrizia Cavalli, *La patria*)

Lui è lui, io forse io, nessuno è noi.
(Fabio Pusterla, *Corpo stellare*)

Negli ultimi quarant'anni l'immagine del Novecento letterario si è progressivamente trasformata connotandosi sempre più come realtà complessa e stratificata, per cui risulta molto difficile, quasi impossibile, individuare un canone¹ condiviso, soprattutto per la poesia. La questione del canone si fa ancora più ardua per il periodo che comprende l'ultimo scorcio del secolo, con inevitabili argomenti comuni al dibattito intorno all'identità nazionale italiana. Nella *Prefazione e prelude* al suo *Canone occidentale*² Harold Bloom risponde alla estrema disgregazione del presente con l'affermazione perentoria di una *auctoritas* controcorrente, che stabilisca attraverso un canone condiviso un nuovo e stabile orizzonte di riferimenti. Questa operazione, per quanto abbia portato ad innumerevoli riflessioni e allo sviluppo di un dibattito ancora in atto, senza dubbio oggi non sarebbe più possibile, soprattutto nel contesto italiano.

Il tema identitario,³ nonostante la varietà di posizioni e di rappresentazioni, permette di analizzare tale quadro in movimento, grazie al ricorrere di figure e motivi che possono contribuire ad illuminare un capitolo importante della nostra letteratura, nonché chiarire la questione dell'auto-rappresentazione di un Paese ricco di contraddizioni e di lati in ombra.

¹ Cfr. *Un canone per il terzo millennio*, introduzione e cura di Ugo M. Olivieri, Milano, Mondadori, 2001; *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

² H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle età*, traduzione italiana e cura di F. Saba Sardi, Milano, Bompiani, 1996.

³ Tra i contributi intorno al dibattito sull'identità letteraria italiana cfr. E. Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006; *Letteratura identità nazione*, a cura di M. Di Gesù, Palermo, duepunti, 2009; A. Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzione della tradizione letteraria italiana*, Roma, Bulzoni, 2002; A. Quondam, G. Rizzo (a cura di), *L'identità nazionale: miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Roma, Bulzoni, 2005; D. Brogi, R. Luperini (a cura di), *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, Lecce, Manni, 2004.

Il panorama poetico⁴ che tra gli anni Settanta e Ottanta si delinea è estremamente composito, anche se risulta possibile tracciarne un quadro necessariamente sintetico che avrà qui funzione di riferimento costante e storicizzazione del tema. I versi di *Satura* (1971) costituiscono una profonda svolta, non solo nella parabola della produzione montaliana, ma per tutta la poesia novecentesca successiva che da questo momento in poi dovrà confrontarsi con un modello nuovo, vicino alla prosa e ai linguaggi della più quotidiana realtà, caratterizzato dall'intento di narrare più che descrivere, di denunciare – e qui entrano in campo l'ironia, l'autoironia e la critica al presente – più che di indicare: da *La Storia* («La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta»)⁵ a *La poesia a Piove a Tempo e tempi* («Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano»)⁶ a *Il repertorio* («Il repertorio della memoria / è logoro»)⁷, si ridisegnano i concetti di tempo e spazio ed emergono i nuovi segni di una riflessione sul momento presente e sull'identità fragile di un'Italia scossa dalle conseguenze di lunga durata del '68 e dagli effetti dei cambiamenti politici in atto, che sarà elaborata e troverà maggiore spazio nelle raccolte successive, nel *Diario del '71 e del '72*, nel *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*.

Se è vero che «nell'ultimo quarto del secolo il postmoderno ha gettato su situazioni, paesaggi, cose e persone raffigurati, ma anche su parole e stile una patina transnazionale e globalizzata che esprime una condizione caratterizzata dalla crisi di qualsiasi appartenenza (di nazione, di regione, di classe sociale)»,⁸ è ugualmente possibile affermare che, nonostante tale situazione costituisca lo scenario storico-letterario imperante, sopravvivono voci poetiche che ancora tentano la strada del dissenso, tramite strategie retoriche ricorrenti ben riconoscibili strettamente legate alla tradizione letteraria novecentesca: dalla negazione che in realtà afferma – una litote fortemente polemica che scardina l'idea stessa di appartenenza ma non ne annulla il desiderio – ad un'ossessiva attitudine all'interrogativo, alla domanda che pur restando senza risposta afferma la volontà incrollabile di capire. Si pensi al Luzi di *Al fuoco della controversia* (1978) – dove peraltro è raccolto il testo *Muore ignominiosamente la repubblica* – o a *Il Galateo in bosco* (1978) di Zanzotto – emblematica la poesia *Rivolgersi agli ossari...*⁹ o ancora, di qualche anno successivo, a *Salutz* (1986) di Giudici.

⁴ Si vedano le antologie *Ethos e Mythos. Poesia e impegno civile nel Novecento italiano*, a cura di L. Fulci, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2010; *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, a cura di E. Galli Della Loggia, Milano, Rizzoli, 2011; M. Di Gesù, *Il carattere degli italiani. Retoriche e controretoriche della nazione: da D'Annunzio a Manganelli*, voll. 2, Milano, Doppiozero, 2014.

⁵ E. Montale, *La storia* in Id., *Satura* in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, vv. 1-3, p. 323.

⁶ E. Montale, *Tempo e tempi* in Id., *Satura* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-2, p. 350.

⁷ E. Montale, *Il repertorio* in Id., *Satura*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-2, p. 403.

⁸ R. Luperini, *Letteratura e identità nazionale: la parabola novecentesca* in *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*, a cura di R. Luperini e D. Brogi, Lecce, Manni, 2004, p. 25.

⁹ A. Zanzotto, *Rivolgersi agli ossari...*, in Id., *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978; ora in Id., *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 565-566: «E si va per ossari. Essi attendono / gremiti di mortalità lievi ormai, quali gemme di primavera, / gremiti di bravura e di paura. A ruota libera, e si va. / Buoni, ossari – tante morti fuori del qualitativo divario / onde si sale a sicurezze di cippo, / fuori del gran bidone (e la patria bidonista, / che promette casetta e campicello / e non li

Molti dei poeti italiani, già affermatosi prima degli anni Settanta, dedicano i loro versi all'Italia, dando ampio respiro ad una poesia di tipo civile che spesso è rimasta ai margini rispetto alla restante produzione di poeti e poetesse più conosciuti per testi di altra natura. In *Vanitas*, una poesia della raccolta *Transito con catene* (1977) di Maria Luisa Spaziani, si cita l'Europa, secondo una modalità riscontrabile in Sereni e Montale: «La bella Otero danza dentro una cartolina, / sono passati anni che sembrano millenni. / L'Europa andava a fondo / tra piume e crinolina».¹⁰ E, in un'opera più tarda, *I Fasti dell'ortica* (1996), si legge *Italia '92-93*: «L'Italia è un paese di gente piccola, / vestita di saio o cotonina da mercato, / da secoli invasa, soggetta a soprusi e Diktat. / Non possiamo non dirla una nazione, / cinta dai suoi tre mari, coronata di nevi. / E tutti quegli scandali e il suo marasma attuale / è la coscienza inquieta di ogni *parvenu*».¹¹ L'intero testo oscilla tra un'immagine povera e una fiera dell'Italia che, nonostante tutto, conserva una storia ricca di tradizioni, in nome della quale si afferma l'unità.

Nel 1978, anche Caproni dedica all'Italia una poesia politica, scritta dopo il rapimento di Moro (il 16 aprile 1978): *Alla patria* («Laida e meschina Italiotta»)¹² appartiene ad una sezione interamente dedicata all'Italia, dal titolo *Anarchiche o fuori tema* della raccolta postuma *Res amissa* (1991). Mentre *Show* («Sordidi fautori / dell' "ordine", il limo / del loro animo tinge / di pus la sicumera / dei lineamenti»)¹³ e *A certuni* («Essere in disarmonia / con l'epoca [...] è una nostra mania»)¹⁴ risalgono ai primi anni Ottanta, *Lorsignori* («Lavoran per la pace / preparando la guerra»)¹⁵ è stata scritta negli anni Sessanta (poi inclusa nell'antologia *Poesia satirica d'oggi* pubblicata da Guanda nel 1964), *Alla patria*, *Ahimè* e *Versicoli quasi ecologici* negli anni Settanta. *Alla patria* e *Ahimè*, dal sapore decisamente dantesco, brevissime, sono l'una il completamento dell'altra: «Fra le disgrazie tante /che mi son capitate, / ahi quella d'esser nato / nella "terra di Dante"».¹⁶ Dalla forte rabbia che anima questi versi emerge un nuovo senso identitario, dato dall'autorevolezza della voce poetica che scaglia i suoi dardi contro la dilagante corruzione del presente e il malcostume italiano; come il poeta dichiara in un'intervista del 1988 vi era la speranza di «una democrazia molto diversa dall'attuale, una democrazia che fosse veramente una democrazia, e non una partitocrazia».¹⁷

diede mai, qui santità mendica, acquista) ».

¹⁰ M. L. Spaziani, *Vanitas* in Ead., *Transito con catene* in Ead., *Poesie*, cit., vv. 1-4, p. 149.

¹¹ M. L. Spaziani, *Italia '92-93* in Ead., *I fasti dell'ortica* in Ead., *Poesie. 1954-1996*, Milano, Mondadori, [1996] 2000, vv. 17-23, p. 276. «Siamo nipoti di emigranti» v. 27; «Riaffiora il ricordo di ciò che non sappiamo» v. 31.

¹² G. Caproni, *Alla patria* in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, v.1, p. 848. Si veda S. Morando, *Indignazione. Le Anarchiche di Res Amissa* in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta* a cura di L. Surdich e S. Verdino, «Nuova Corrente. Rivista di Letteratura», n. 149, a. LIX, 2012, pp. 91-101.

¹³ G. Caproni, *Show* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 12-16, p. 845.

¹⁴ G. Caproni, *A certuni* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 9-10 e 12, p. 851.

¹⁵ G. Caproni, *Lorsignori* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 4-5, p. 850.

¹⁶ G. Caproni, *Ahimè* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 1-4, p. 849.

¹⁷ L. Gatti, *Identità nazionale e parola poetica: per un percorso didattico sul secondo Novecento*, «Per Leggere», n. 22, primavera 2012, pp. 119-127.

La delusione, il risentimento e una rabbia impotente sono altrettanto forti nel poemetto che Sanguineti dedica a Pasolini dopo la sua morte, *Le ceneri di Pasolini*, pubblicato nel 1979:

Questa tua vecchia Italia è una tetra rovina,
se è ignara già del suo passato, inferiore
a ogni nostalgia di futuro, in questo impraticabile
presente, se praticabile è soltanto,
oggi, l'inconscio. E quelli, ossessionati
dagli spettri informi del Palazzo e del Potere,
volgono gli occhi riflessivi e timidi,
affascinati da questa bellezza funeraria.¹⁸

Da nemico storico ad autore di un omaggio, Sanguineti si appropria dello stile pasoliniano per cantare con amarezza alcuni tratti dell'«impraticabile presente», reso tale anche dalla scomparsa violenta di Pasolini. L'Italia è ridotta a rovina, senza passato né futuro, a ricordo malinconico del grande intellettuale, odiato tanto quanto stimato: «ti penso un'ultima volta, e ti parlo».¹⁹ L'omologazione, il proletariato e il sottoproletariato, la coscienza di classe e le giovani generazioni: i grandi temi pasoliniani sono attraversati per verificarne la presenza o la mancata soluzione nella realtà sociale contemporanea. – Cosa resta di te «fratello infelice»? –: la risposta è nell'opera e nella grande paura che tutto si trasformi in cenere.

Di altro segno il risentimento di Nelo Risi che nella raccolta della maturità *Le risonanze* (1987) dedica all'Italia una poesia altrettanto indignata: «Non è più nostra madre / avara di figli partorisce disastri; / malgrado il rombo ininterrotto / dei motori i colpi sono chiari, / le stanno approntando una lunga bara».²⁰ L'intento civile, già presente nella sua produzione sin dagli anni in cui, poco più che trentenne, veniva collocato nell'ambito della Linea lombarda individuata da Anceschi, si incontra qui con «un'osservazione critica del mondo contemporaneo» e «una sempre più profonda sensazione di estraneità e di disagio».²¹ Prevalgono la disillusione e un senso di impotenza rispetto alla realtà delle cose vissuta sempre più attraverso la memoria e la nostalgia che non con partecipazione. Il senso di una forte disgregazione non può che segnare i versi qui citati.

Anche Volponi, in una delle sue ultime poesie, *O di gente italiana*, racconta l'Italia malata degli anni Novanta, un tempo prostituta, ora travestito rabbioso. Come sottolinea Luperini, con i versi di Volponi si interrompe una tradizione secolare. Non solo è venuto meno il nesso letteratura-identità nazionale-storia, ma la letteratura e la cultura umanistica hanno perduto il loro posto nella formazione dei ceti dirigenti. Paolo Volponi nel 1993, nel pieno della fase storica segnata da Tangentopoli rappresenta la parabola dell'Italia che da «povera puttana / chiusa nella sua sottana»

¹⁸ E. Sanguineti, *Le ceneri di Pasolini* in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, [1982] 2010, p. 405-408 : 406.

¹⁹ Ivi, p. 405.

²⁰ N. Risi, *Italia in Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, vv. 12-16, pp. 204-205.

²¹ M. Cucchi, *Nelo Risi in Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, cit., pp. 187-188.

è divenuta un «incanaglito / furente travestito / al margine, senza terra, sui raccordi, / che guata l'ombra infetta / dei nuovi quartieri».²²

Appare chiaro che gli anni Settanta, sia per i poeti già maturi in quegli anni come quelli citati fin qui, sia per quelli che hanno in questa fase il loro esordio, rappresentano un momento di grande svolta o affermazione, in cui si stemperano le precedenti contrapposizioni e, come scrive Niva Lorenzini, si verifica «un velocizzarsi delle categorie spazio-temporali, nel proliferare delle interferenze», «mentre si configurano nuove identità e bisogni collettivi».²³

Se per gli anni Settanta – decennio che si apre con raccolte fondamentali per la poesia come *Satura* di Montale e *Viaggio d'inverno* di Bertolucci – si è parlato di «deriva» e di panorama non ben definito – esemplare a questo proposito l'*Introduzione* di Berardinelli alla storica antologia *Il pubblico della poesia*, curata nel 1975 dallo stesso Berardinelli e da Franco Cordelli –, appare oggi necessario ridefinire questo importante momento di svolta seguito alle rivoluzioni del '68 e riconoscerne, una volta per tutte, l'impatto incisivo nella storia della poesia italiana novecentesca. Giovanardi si riferisce alla generazione post-Sessantotto parlando di «disseminazione di tendenze e di orizzonti che sembra incidersi in profondità nel patrimonio genetico della sua produzione».²⁴ Ma più che di disseminazione, si dovrebbe parlare di complessità, di pluri-identità e di una profonda trasformazione dei concetti di intellettuale e di poesia; o comunque di una disseminazione semmai riferita principalmente al trattamento della voce poetica nel testo che oscilla tra la disgregazione dell'istanza soggettiva e il prevalere di un soggetto egemone. Sempre di disseminazione si potrebbe parlare anche per l'incidenza del tema identitario, che non può essere collocato in un percorso lineare ma che, apparentemente connotato esclusivamente dalla varietà e dalla diversità, si presta ad una lettura sistemica che testimonia innanzitutto la sua persistenza e, in seconda istanza, tramite una declinazione di tipo politico-allegorico, il suo alto valore semantico quale chiave di lettura fortemente attuale. Se di disseminazione si può parlare, questo si deve alla mancanza di un canone condiviso, alla estrema complessità del panorama storico-letterario e, infine, al fatto che non esistono ad oggi studi tematici che coniughino storia e letteratura, politica e poesia. Un approccio pluri-metodologico, insieme ad un coerente disegno d'insieme, si pone come l'unico in grado di dominare l'apparente caos di esperienze poetiche che dagli anni Settanta in poi affollano la scena.

Certo è che ripercorrendo la storia delle antologie poetiche²⁵ di questi anni sarebbe possibile disegnare una mappa illuminante delle tendenze e dei nodi problematici che ancora oggi non permettono di riconoscere un canone poetico univoco. Basti ricordare quella di Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, che

²² P. Volponi, *O di gente italiana*, in Id., *Poesie 1946-1994*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2001, p. 418.

²³ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 159.

²⁴ S. Giovanardi, *Introduzione in Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, cit., p. XLVII.

²⁵ Cfr. A. Asor Rosa, *Sulle antologie poetiche del Novecento italiano* in Id., *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2014, pp. 162-177; *Antologie e poesia del Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Roma, Bulzoni, 2011.

ha avuto numerose edizioni ed è stata a lungo un testo di riferimento. Sorprende proprio per questo leggere nell'*Avvertenza* che dà avvio al volume: «Si avverta comunque che la formazione dell'unità statale non è qui presa, nonché per la storia letteraria e culturale, ma neppure per la storia civile e politica, né come un inizio assoluto né come una soluzione di continuità: quello dell'Italia unita è a tutti gli effetti solo un capitolo, non forse dei più fulgidi, ma nemmeno da sottovalutare, nella storia della società italiana». ²⁶ Sembra singolare certo la riduzione dell'unità a un capitolo nemmeno «dei più fulgidi», anche se l'intera *Avvertenza* è connotata da un tono polemico che non può sfuggire al lettore.

Senza voler qui tracciare un quadro esaustivo, un breve accenno meritano le maggiori antologie che dagli anni Settanta in poi, hanno offerto ognuna un'interpretazione e un canone diversi, soprattutto per la parte che maggiormente si avvicina al presente. Il 1969 è l'anno di *Poesia del Novecento* di Sanguineti, dove si trova un'idea di canone letterario novecentesco (importante l'avvio, *Fin de siècle*, che comprende Pascoli e d'Annunzio, la centralità della categoria del verso libero con la presenza di Lucini subito dopo Pascoli e d'Annunzio e la chiusura del volume con l'esperienza della *Nuova avanguardia*, nella quale, come è noto, lo stesso curatore, poeta e critico militante, era profondamente coinvolto) alla quale da lì a pochi anni si contrapporrà quella espressa da Mengaldo nella sua antologia, *Poeti italiani del Novecento*, uscita nel 1978. Se Sanguineti organizza i testi in funzione di una mèta finale, coincidente idealmente con la selezione fornita da un'altra antologia, *i Novissimi* (1961), Mengaldo riconosce molti centri e non mira ad una ideale conclusione. Nel 1975 l'antologia curata da Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia*, ha il merito di fare il punto sulla nuova generazione di poeti che in quegli anni sono comparsi sulla scena della poesia italiana e, due anni dopo, nel 1977, *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta quello di redigere una prima bozza di un canone della poesia del secondo Novecento declinato al femminile. E, certo, occorre citare almeno *Poeti degli anni Settanta* (1979) curata da Antonio Porta per giungere sino a *Poeti italiani del secondo Novecento* (1996) a cura di Stefano Giovanardi e Maurizio Cucchi e, in tempi ancora più recenti, pubblicate nel 2005, *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa e *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena che accoglie ben sessantaquattro poeti, suggerendo così l'idea che della poesia contemporanea italiana si intende proporre.

Non può essere escluso da questo veloce *excursus* un volume pubblicato nel 1998 da Alfonso Berardinelli: si tratta di un «dossier letterario» relativo agli anni che vanno dal 1945 al 1998 e intitolato *Autoritratto italiano*. ²⁷ Dopo un'introduzione dall'emblematico titolo *Naturalmente senza patria*, con testi di natura eterogenea si ricostruisce un percorso antologico tramite le «immagini letterarie della società

²⁶ G. Contini, *Avvertenza* in Id., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. V.

²⁷ A. Berardinelli, *Autoritratto italiano. Un dossier italiano 1945-1998*, Roma, Donzelli, 1998.

italiana d'oggi». L'*incipit* del volume già indica molto chiaramente su quale visione poggia l'opera:

Mi sono accorto tardi di essere italiano. E avevo più di trent'anni quando ho capito che questo era un problema. Più o meno fino alla metà del decennio Settanta mi era sembrato di vivere naturalmente in una dimensione internazionale. Avevo l'impressione che nessuna idea, nessun mito davvero importanti fossero nati in Italia, che nessun conflitto o problema dovesse essere risolto anzitutto in Italia dagli italiani. [...]

L'Italia era una cosa «superata». Non si poteva vivere di cose italiane, in una dimensione mentale solo o tipicamente italiana. Il Partito comunista e la Democrazia cristiana non sembravano avere esistenza e sostanza propria: rappresentavano in Italia delle realtà superiori, maggiori, appunto gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica. Non solo il presente ma soprattutto il futuro sarebbe stato determinato dalla scelta fra l'uno o l'altro modello di vita. L'Italia, crescendo, sarebbe cioè diventata sempre più americana, oppure (ipotesi più improbabile) improvvisamente russa. [...]

Fu solo nel lungo dopo-Sessantotto che nacque di nuovo la consapevolezza di un «caso italiano». Qualcosa non andava.²⁸

Se si considera, alla luce di questo panorama composito, la produzione poetica degli autori che negli anni Settanta esordiscono, è possibile, secondo lo schema di riferimento tracciato da Giovanardi nella sua *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995* (1996) che individua un polo monostilistico (Dario Bellezza, Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte e la corrente neo-orfica; Zeichen, Scalise e Magrelli caratterizzati dall'adozione di una matrice saggistico-argomentativa, ai quali sarebbe necessario aggiungere almeno Elio Pecora), da contrapporsi ad uno più fortemente plurilinguistico (Cucchi, Viviani, Frabotta, D'Elia, Santagostini e Ruffilli, Valduga e Lamarque, ai quali sono da aggiungere Insana, Ortesta e altri tra i più giovani), votato all'esperimento e alla commistione tra stili e linguaggi, individuare alcune costanti tematiche.

In *Morte segreta* (1976), raccolta che segue l'opera d'esordio *Invettive e licenze* (1971), Dario Bellezza, definito da Pasolini «il miglior poeta della nuova generazione», coniuga la riflessione intorno al corpo segnata da un'inevitabile scissione, come tiene a sottolineare Roberto Deidier nell'*Introduzione* al volume che ne raccoglie tutte le poesie, con una utopia sociale in nome della quale il soggetto poetico faticosamente si confronta e si scontra con la realtà contemporanea:

Ora lo sento il tempo distante da me che vivo
fuori del tempo e nessuno mi ha in simpatia,
neppure quando grido che in Italia si può
essere, o ironia di una citazione!, solo
ideologici o arcadici. Sempre al servizio
di qualche re buffone, arlecchino dalle cento
piaghe.²⁹

«Non c'è speranza, qui in questa Italia / provinciale ad una vita da poeta, cioè / in
una vera società dove il teatro sia / teatro quotidiano di eventi tutti / scombinati dalla

²⁸ Ivi, pp. 9-10.

²⁹ D. Bellezza, *Amleto* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2015, vv. 13-19, p. 154.

«clessidra dei sentimenti»,³⁰ scrive Bellezza ancora in *Morte segreta*: l'Italia è raffigurata come provinciale e mediocre (in un altro testo della stessa raccolta si fa riferimento alla «mediocrità dell'italico popolo»)³¹ con toni polemicici e scatti di fierezza che ricordano il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*. E le parole che accompagnano la prima edizione del volume (il risvolto di copertina dell'edizione Garzanti anche se anonimo è probabilmente da attribuire all'autore)³² non fanno che confermare questo rancore nei confronti della società contemporanea: «L'autore vorrebbe che questo libro fosse letto dai giovani, dai ragazzi; che essi cioè facessero giustizia da sé di un "corpus" poetico a loro consacrato. Esso, rozzo, raffinato, vuole non identificarsi con i valori della società costituita, disprezzata quel tanto che ha permesso un margine di libertà all'autore di sentirsi poi ancora capace di scrivere poesie. [...] Nessuno sa come andrà a finire tanto sfacelo e tanta disperazione. E questa morte dunque è solo un pretesto per chi assalito dai mostri del Potere, si è ribellato, ha dato scandalo e strazio di sé, ha ucciso come San Giorgio il drago, e si è infine ammalato, è morto. Ma ogni morte è una rinascita».³³

Come un filo d'Arianna teso oltre la confusione, è possibile seguire il dipanarsi della tematica in molti dei poeti sopra citati, in momenti diversi che, in alcuni casi, si avvicinano al presente, testimoniando l'evolversi di un quadro d'insieme complesso, per cui se è vero che le tendenze e le linee si moltiplicano ad indicare un secondo Novecento estremamente composito e plurale, è altrettanto certo che i tempi sono maturi per indagini che possano costituire un bilancio e insieme un nuovo canone del secolo comprese le esperienze dell'ultimo trentennio e degli anni che più si avvicinano al presente.

Così Patrizia Cavalli, che ha il suo esordio negli anni Settanta con la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, pubblica nel 2013 *Datura*, opera che sviluppa e porta a maturità una poetica aspra e «petrosa», come l'ha definita Giorgio Agamben,³⁴ dai toni intensamente etici e politici, connotata dalla ripresa dell'invettiva e dell'epigramma e da una certa *brevitas*, ad indicare una tradizione che da Catullo a Marziale giunge sino a Penna.³⁵ Del volume fa parte *La patria*, ampio componimento pubblicato per la prima volta nel febbraio 2010 insieme a *L'angelo labiale*:

Ostile e spersa,
stranita dalle offese dei cortili,
dalle risorse inesauste dei rumori
per varietà di timbri e gradazioni,
braccata dalle puzze che sinistre

³⁰ D. Bellezza, *Ecco i tranquilli giorni, le muse inquiete* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, cit., vv. 19-23, p. 202.

³¹ D. Bellezza, *Non è colore, o luce, riverbero o ombra* in Id., *Morte segreta* in Id., *Tutte le poesie*, cit., v. 22, p. 164.

³² Cfr. *Notizie sui testi* in D. Bellezza, *Tutte le poesie*, cit., p. 714.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. G. Agamben, quarta di copertina in P. Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.

³⁵ G. Alfano, Patrizia Cavalli in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublana, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 157-160 : 159.

si alzano sempre non si sa mai da dove;
 tentata senza esito di uccidere
 i gabbiani che hanno occupato l'aria
 e le terrazze con urla litigiose
 - aerei condomini davvero troppo umani;
 sbattuta in poche ore da un normanno
 novembre a un greco agosto, sempre più
 dubitando, eccomi qui obbligata
 a pensare alla patria. Che se io l'avessi
 non dovrei più pensarci, sarei nell'agio pigro
 e un po' distratto di chi si muove
 nella propria casa, sicuro anche al buio
 di scansare, tanto gli è familiare,
 ogni più scabro spigolo di muro.

E dunque penso che la patria, certo,
 sarebbe un gran vantaggio poterla almeno immaginare
 quale figura umana, tutta intera,
 dai tratti femminili, dato il nome,
 fornita di carattere e accessori
 come era in uso tra i miei predecessori.
 Fosse così saprei che cosa fare.³⁶

Madre, vedova, donna giovane ma austera, scostumata smaniosa di donarsi a chi la paga, una pazza che ormai dorme per strada, un'ubriacona, angelo con lo sguardo rivolto chissà dove: sono indicati tutti gli stereotipi che hanno accompagnato la rappresentazione della patria nella nostra tradizione. Una declinazione al femminile che appare logora e, soprattutto oggi, priva di forma e contenuti. Il senso della patria è da cercare altrove, magari lontano dalla patria geografica, magari in viaggio oppure in una donna che pulisce i broccoli al mercato; è un'appartenenza – scrive Cavalli – qualcosa da cogliere con tutti e cinque i sensi, «elementare, semplice, già data». *La patria* si chiude, dunque, con un senso di nuova fiducia e di passione civile oggi senza dubbio difficili da incontrare, soprattutto in poesia.

Nella produzione di un altro poeta nato negli anni Settanta – *Area di rigore* il titolo della sua prima raccolta (1974) – Valentino Zeichen, si incontra un singolare connubio tra volontà di racconto e denuncia sociale. Esemplare di tale percorso è già il poemetto presente nella raccolta più conosciuta del poeta, *Gibilterra* (1991), intitolato *Apocalisse per acqua*, «appassionata manifestazione», come scrive Giulio Ferroni,³⁷ di una nuova tensione civile che troverà ampio spazio nella produzione a venire; ma è nell'opera successiva *Casa di rieducazione* del 2011 che sarà centrato il tema, nella poesia intitolata *Italia / Italia soprattutto*:

Gira, gira la ruota della storia
 irraggiata dalle nazioni
 e noi raggio di gloria
 fissato al mozzo del sole.

³⁶ P. Cavalli, *La patria* in Ead., *Datura*, cit., vv. 1-27, p. 17.

³⁷ G. Ferroni, *Introduzione* in V. Zeichen, *Poesie 1963-2014*, introduzione di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2014, p. XV.

Italia, Italia soprattutto
nel nucleo del tuo nome
fondiamo i nostri cuori
e diveniamo tuoi servitori.

Italia, cara Italia
non con retoriche armi
ma con belle arti
il mondo dobbiamo conquistar.

In piedi, in piedi fratelli
sfilano gli avi ingegni
e noi vogliamo esser loro degni
per poterli rimpiazzar.³⁸

L'andamento narrativo, la vocazione antilirica e una sottile ironia e autoironia sempre presenti fanno di questi versi un esperimento originale, soprattutto quando si tratta di affrontare grandi temi,³⁹ dalla Seconda guerra mondiale al tema del corpo e dell'identità al legame forte con Roma che diventa spesso metafora di un'appartenenza per adozione ancora più forte e declamata di quella rispetto all'Italia.

In *Notte privata* (1993) di D'Elia, come afferma Baldacci, «si infittiscono gli echi danteschi per sottolineare l'incupirsi fra incubo e grigiore della realtà politico sociale dell'Italia rampante e proto-berlusconiana»,⁴⁰ per cui ogni volta il fuoco civile si smorza scontrandosi con la crudezza della realtà: «O questa nuova gente / in ascesa da oscuri / poteri innominati, spuri / dello spreco affluente».⁴¹ Anche in raccolte successive quali *Congedo della vecchia Olivetti* (1996), *Sulla riva dell'epoca* (2000) fino a *Bassa stagione* (2003) e *Fiori del mare* (2015), la poetica di D'Elia si evolve dal modello pasoliniano – di certo ancora molto presente – a quelli di Saba e di Leopardi, da una poesia civile di denuncia ad una poetica della maturità che fa della tradizione la risposta alle storture del presente. L'idea di patria che si legge nei versi di D'Elia si ricollega proprio all'Italia letteraria – così si intitola il volume di Stefano Jossa⁴² dedicato al tema identitario – alla base della nostra tradizione. Si torna cioè ad un concetto-chiave dell'identità culturale italiana: si è italiani grazie ad un patrimonio innanzitutto linguistico-letterario che fonda l'identità individuale e collettiva del paese, comprese le varietà, diversità, le eterogenee realtà che animano le composite geografie regionali e locali italiane.

Ciò avviene anche nell'esperienza poetica di Patrizia Valduga, nella quale si trova una mirabile sintesi di revisionismo metrico, forte teatralità e corporalità della lingua e passione civile. In *Donna di dolori* (1991), a partire da una citazione dantesca, si

³⁸ V. Zeichen, *Italia / Italia soprattutto* in Id., *Casa di rieducazione*, Milano, Mondadori, 2011, p. 120; ora in Id., *Poesie 1963-2014*, cit.

³⁹ Si veda G. Ferroni, *Introduzione* in V. Zeichen, *Poesie 1963-2014*, cit.

⁴⁰ A. Baldacci, *Gianni D'Elia* in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, cit., pp. 257-260 : 259.

⁴¹ Gianni d'Elia, *Per una ballata italiana* in Id., *Notte privata* in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* cit., vv. 9-12, pp. 266.

⁴² S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006.

legge: «Ahi serva Italia in mano ai socialisti, / a quel gobbo***** e menagramo, / lo vedi ora che cosa diventiamo?».⁴³ Il famoso verso dantesco (Purg. VI, 76) diventa la scintilla per una accorata requisitoria, che costituisce un'ulteriore citazione rispetto ad una raccolta precedente della poetessa, *Corsia degli incurabili* (1996): «Ahi! serva Italia ancora coi fascisti, / e con quell'imbroglione da operetta, / ladruncolo lacchè dei tangentisti! // Le tivù ci hanno fatto l'incantesimo... / Se non scarica il cielo una saetta, / tutti servi dal secolo ventesimo!».⁴⁴ Tra forte intertestualità e citazionismo, Valduga si scaglia contro il linguaggio dei mass media, tramite una serie di contrappunti testuali che rinviano a Dante, d'Annunzio, Pascoli, e non solo; l'idea della tradizione che emerge è estremamente ricca ed eterogenea e fonda profondamente la poetica stessa dell'autrice: «Sono la più grande ladra che esiste oggi in Italia e forse nel mondo. Daniello Bartoli parla di ladroneccio, ma dice che bisogna rubare con avvedimento e riverenza. Rubare, non copiare. A copiare bastano i mediocri».⁴⁵

Molto diversa l'esperienza poetica di Biancamaria Frabotta che nel poemetto *Le sorgenti del Volga* – parte della raccolta del 2003 *La pianta del pane* –, tramite un viaggio che si rivela alla ricerca di origini individuali e collettive, fino alle sorgenti del maggiore fiume d'Europa, nel cuore della Russia, definisce gli Italiani rispetto ai tedeschi: «Ma nel bosco era facile riconoscervi, gentili Italiani / che non amate la guerra».⁴⁶ E nella sua più recente raccolta, *Da mani mortali* (2012), si trovano ancor più approfonditi temi e motivi già incontrati, tra cui gli «equivoci e la violenza della nostra storia contemporanea», una morale indignazione, «secondo una linea di poesia civile che è un altro dei caratteri forti della sua opera».⁴⁷ In *Quando arrivo* si trova un'appassionata invocazione all'amato e studiato Caproni e alla sua Genova: «quando arrivo, trafitta / capitale delle rovine d'Italia / pupilla che grigiamente sbianca / pur di non somigliare a sé stessa / risanata Genova che mi fai male / e piegata mi colpisci al petto».⁴⁸

D'altro canto, tale linea civile è ben individuabile nella poesia italiana contemporanea nata negli anni Settanta; anche nella produzione di Jolanda Insana è possibile individuare una forte passione civile che trova spazio soprattutto a partire dai versi de *La stortura* (2002) fino a quelli più recenti de *La tagliola del disamore* (2005) e *Turbativa d'incanto* (2012):

⁴³ P. Valduga, *Donna di dolori*, in Ead., *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 25.

⁴⁴ P. Valduga, *Corsia degli incurabili* in Ead., *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 74. Si vedano anche i versi a p. 66: «Noi andavamo per lo solingo piano... / Italiani, imparate l'italiano!». Cfr. R. De Rooy, *Patrizia Valduga. Il conforto della letteratura del passato* in S. Gola e L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 165-171.

⁴⁵ P. Valduga in G. Tesio, *Patrizia Valduga l'allegro dolore*, «Tuttolibri», 852, 1993, p. 3.

⁴⁶ B. Frabotta, *Le sorgenti del Volga* in Ead., *La pianta del pane*, Milano, Mondadori, 2003, parte IV, vv. 3-4, p. 100.

⁴⁷ Si veda il risvolto di copertina in B. Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

⁴⁸ B. Frabotta, *Quando arrivo* in Ead., *Da mani mortali*, cit., vv. 40-45, p. 111. Si veda anche "E' morto ieri" mi ha risposto, ivi, vv. 32-37, p. 120: «Sprofondati sui divani della patria / da cui tu, straniero, ci hai esiliato / sconfiniamo verso il nuovo anno / immersi nella tua storia senza storia / nella tua mente brillante e polverosa. / Ciascuno si crede il primo sulla scena del mondo».

*questa è terra di addii senza angeli
e la vita s'inzacchera e straccia
in mezzo ai rovi ma la mano che non formicola
vuole scriverne il nome
su tutti i muri
per marcare il territorio
come fanno i gatti con il piscio.⁴⁹*

Non sorprende che anche Giovanni Raboni, il quale in più occasioni ebbe ad affermare che per un intellettuale non solo è importante ma doveroso esprimere il proprio pensiero politico (ebbe peraltro il merito di scoprire e appoggiare Jolanda Insana fin dal suo esordio), nella raccolta *Barlumi di storia* (2002) affronti il difficile ritratto della realtà italiana di oggi, con rara severità e senso morale, rievocando in una poesia tra le più conosciute le figure esemplari di Pasolini e Volponi, ultimi rappresentanti di una generazione di intellettuali che dell'impegno aveva fatto la propria vocazione e il maggior segno distintivo:

Ricordo troppe cose dell'Italia.
Ricordo Pasolini
quando parlava di quant'era bella
ai tempi del fascismo.
[...]
Ma ricordo anche lo sgomento,
l'amarezza, il disgusto
nella voce di Paolo Volponi
appena si seppero i risultati
delle elezioni del '94.
[...]
Di Paolo sono stato molto amico,
di Pasolini molto meno,
ma il punto non è questo. Il punto
è che è tanto più facile
immaginare d'essere felici
all'ombra d'un potere ripugnante
che pensare di doverci morire.⁵⁰

Non a caso, Andrea Zanzotto sin dal 1993 teneva a sottolineare come in Raboni i temi della realtà attuale si facessero soffocanti e il discorso si caricasse ogni volta della responsabilità «di tante delusioni politiche, in un clima da *Ortis*»;⁵¹ non si tratta solo di poesia civile, ma di una linea trasversale, estremamente ricca di diramazioni, che si fa strada nel secondo Novecento conquistando un rilievo e un peso fortissimi proprio in risposta alla crescente complessità dei rapporti tra parola politica e parola poetica, tra realtà e letteratura.

⁴⁹ J. Insana, *questa è terra di addii senza angeli* in Ead., *La tagliola del disamore* in Ead., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, vv. 1-8, p. 439. In corsivo nel volume. Cfr. G. Ferraro, *In ingiuriosa attesa. Sciarre, oltraggi e corpo a corpo nella poesia di Jolanda Insana*, «Oblío», III, 11, pp. 39-52.

⁵⁰ G. Raboni, *Ricordo troppe cose dell'Italia* in Id., *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 62-63.

⁵¹ A. Zanzotto, «Corriere della sera», 13 novembre 1993 poi in G. Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 358-364 : 362.

E non c'è dubbio che possa essere letta sotto questa luce anche la produzione di Fabio Pusterla, da *Concessione all'inverno* del 1985 a *Corpo stellare* del 2010. Traduttore di Jaccottet, per metà svizzero e metà italiano, Pusterla elabora una poetica rigorosa che ha la crisi politico-sociale dell'Italia tra i principali temi affrontati, come in *Le parentesi*:

L'erosione
 cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
 poi ripidi burroni, vuoti insanabili
 che preludono al crollo. Lo scricchiolio
 sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
 Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
 le pause di riposo, i sassi rotolanti,
 le caverne e le piane paludose.
 Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
 principali e alberi sintattici, sparse
 certezze e affermazioni,
 le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
 le palafitte del domani.⁵²

L'Italia viene apostrofata con amara ironia in *Settembre 2003, nuovo anno zero*, «O Italia *renovada in di to vacch!*»: qui l'inserito gergale milanese è una citazione dalla *Canzone dell'Olga* di Delio Tessa, che visibilmente stride con l'apostrofe iniziale. Dalla critica dei miti consumistici e delle abitudini della società contemporanea si passa ad un fitto citazionismo che crea una tela di riferimenti tra cui senz'altro spiccano Sereni e il Montale di *Satura*. Il tema della denuncia sociale e politica diventa ancora più centrale in *Lettere da Babel*, dove tristemente viene decretata la fine dello *European dream*, un modello di Europa unita non più credibile oggi. In tempi più recenti, in *Corpo stellare* (2010), compare nuovamente il tema con *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, poemetto nato all'indomani delle elezioni politiche, sullo sfondo di un clima politico ormai completamente guasto e degenerato. La conclusione è amara e nega l'esistenza di qualsiasi unità: «Lui è lui, io forse io, nessuno è noi».

Sembrerebbe paradossale ma ad una estrema negatività fa da contraltare – e nei versi citati emerge a pieno – uno slancio e un desiderio d'appartenenza nuovi che seppure segnati dall'amarrezza e dall'ironia tendono alla ricostituzione di una comunità di intenti, progetti e discorsi che possa, ancora una volta, fondare quell'Italia letteraria nata sulla pagina che ancora stenta a farsi Paese.

⁵² F. Pusterla, *Le parentesi* in Id., *Le terre emerse – Poesie scelte 1985-2008*, Torino, Einaudi, 2009, *Le parentesi*, p. 5, già in Id., *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande, 1985 [II ediz. 2001].

RECENSIONI

Valentina Puleo

AA.VV.

Diego Fabbri nel crogiuolo della fede

Panzano in Chianti (FI)

Edizioni Feeria – Comunità di san Leolino

2014

ISBN: 978-88-6430-079-5

Giuseppe Betori (Arcivescovo di Firenze), *Presentazione*

Carmelo Mezzasalma, *Introduzione*

Nanni Fabbri, *Ricordo di mio padre*

Ferdinando Castelli, *La cristologia di Diego Fabbri*

Giuseppe Langella, *“Al Dio Ignoto”. Il testamento paolino di Diego Fabbri*

Marco Vanelli, *Chi è Dio. Il “catechismo cinematografico” di Fabbri, Soldati e Zavattini tra un binario e una bussola*

Pasquale Maffeo, *Diego Fabbri nell’officina degli esordi: l’oratorio*

Gainfranco Bettetini, *Il discorso di Diego Fabbri e la sua trasformazione in messa in scena*

Graziella Corsinovi, *Itinerari drammaturgici di Diego Fabbri dalla scomposizione dialettica alla seduzione cristiana*

Sarah Sivieri, *Un “Western” teologico: Diego Fabbri tra piccolo e grande schermo*

Salvatore Ciulla, *“Il Prato” di Diego Fabbri*

Francesco Diego Tosto, *“Inquisizione”, ovvero il dramma delle anime nude*

Benedetta Fabbri, *Politica e morale nel teatro di Diego Fabbri*

Massimo Naro, *«Vivere di parole»: un’apologia nuova del cristianesimo nel teatro di Diego Fabbri*

Gli Atti del quinto Convegno dedicato al rapporto tra spiritualità e cultura, che la Comunità di San Leolino (Firenze) ogni anno organizza e ospita, si concentrano sulla figura di Diego Fabbri, mettendone in risalto la poliedricità intellettuale e l’energica attualità del messaggio. Proprio nel 50° anniversario dei lavori del Concilio Vaticano II, il Convegno su Fabbri permette di riportare alla luce un dialogo «rivolto a credenti e non credenti» (come afferma l’Arcivescovo di Firenze, il cardinal Betori, nella *Presentazione*), attraverso l’analisi e la discussione sul suo percorso creativo, che spazia dalla letteratura al cinema, dal teatro alla televisione. Proprio per riuscire a contenere le molte anime e i diversi volti di Fabbri, il volume è diviso in tre parti: 1) *Dire la fede*, che comprende interventi volti a riparlare del credo dell’autore, così problematico proprio perché autentico; 2) *Il teatro e il cinema*, ove si ritrovano saggi relativi ai due grandi campi d’azione dello scrittore forlivese; 3) *Le coordinate di un messaggio*, in cui si tende a richiamare la prospettiva etica e politica di Fabbri. Chiude il libro un’Appendice interessante, che ospita uno dei testi più noti dell’autore, vale a dire quello della conferenza dal titolo *Cristo tradito*, summa del suo pensiero sulla Chiesa e sull’applicazione pratica del messaggio evangelico in epoca moderna.

L’orientamento attento alla personalità, oltre che al profilo letterario di Fabbri, è ravvisabile nella pagina in memoria del padre, scritta dal figlio Nanni: ricordo sincero che, pur nella sua brevità, restituisce il ritratto della profonda umanità dell’autore e della sua fiducia verso il primo pubblico della famiglia.

Dagli interventi della prima parte del volume (Castelli, Langella, Vanelli) emerge la visione cristologica di Fabbri, fondata sul presupposto che Gesù è il Vivente (Castelli, p. 21), poiché è proprio a partire dalla Resurrezione che la fede cristiana acquisisce un senso e un significato: «La Risurrezione di Cristo qualifica la cristologia di Fabbri e le conferisce un timbro particolare di fiducia, di serenità e di audacia, poiché la sua vittoria sul male e sulla morte ci appartiene» (Castelli, p. 25). La *confessio fidei* nella Resurrezione (Langella, p. 35), tuttavia, non basta al Cristo e al

cristiano di oggi: il messaggio evangelico va annunciato ai fratelli e va cercato in loro; la «fatica di credere» (Langella, p. 41) sta proprio nella comunione dell'amore (Castelli, p. 28) che si crea nel percepirsi corpo mistico di Gesù nella quotidianità umana.

È in questo contesto che «nasce anche l'esperimento del "catechismo cinematografico", il tentativo di tradurre in immagini filmiche i contenuti della dottrina cristiana» (Vanelli, p. 50): così la seconda parte dei saggi presenta il panorama teatrale e cinematografico di Fabbri, volto a rendere concreto e palpabile il credo che professa. Se il saggio di Bettetini analizza le dimensioni attraverso cui l'autore procede per la stesura dei suoi drammi, la Corsinovi trova nelle «modalità inquisitive della drammaturgia pirandelliana» (p. 96) il modello della scrittura di scena di Fabbri. Certamente il forlivese si distacca dal drammaturgo siciliano per una «certezza della trascendenza» (p. 100) che nel secondo non si riscontra e che è cifra distintiva del Nostro. Ai rapporti fra testi e adattamenti per il cinema e la TV nella seconda metà del Novecento si dedica la Sivieri nel suo saggio in cui evidenzia anche il ruolo di Fabbri come segretario del Centro Cinematografico Cattolico negli anni '40-'50. Dagli interventi emerge, dunque, come «da giovane e da adulto, e più nella pienezza della maturità, Fabbri fu intellettuale e scrittore fuori corrente e fuori scuderia, cattolico fortemente schierato fino al dissenso, assertore del primato di Dio lungo i passi visibili e invisibili dell'uomo» (Maffeo, p. 74).

Alla terza parte si ascrivono gli interventi di Tosto, della nipote di Fabbri e di Naro: essi mirano a riproporne concretamente e a rivalutarne la figura, mettendone in luce gli aspetti problematici più interessanti e spesso lasciati nell'ombra proprio perché controcorrente o ritenuti scomodi anche per le coscienze dei critici. «La figura di Diego Fabbri va rivalutata [...] per questo recupero tutto suo, ai confini della morale e della dottrina religiosa, dell'io profondo e represso che vuole [...] lasciare la maschera protettiva e mostrare la sua nudità a Dio Creatore» (Tosto, p. 160). Anche il profilo politico e sociale è indagato e lasciato come testamento provocatorio alle generazioni successive: per l'autore –come sottolinea la Fabbri – la cultura «deve fungere da principio guida» (p. 165) e la forma drammaturgica assurge a metodo privilegiato perché traduce e insegna la ricerca di Verità insita in ogni uomo. La visione di un cristianesimo volto all'annuncio e alla radicalità dell'adesione alla Verità da perseguire con necessitante urgenza è dunque quell'«uscire dallo schema» che anche Naro sottolinea quale cifra distintiva del Nostro.

A chiusura del volume si notano il saggio di Vacca, che aiuta a comprendere la situazione del teatro al tempo di Fabbri e, soprattutto, le parole di Fabbri stesso, capaci di scuotere il lettore e di riportarlo alle domande fondamentali sulla propria esistenza e sull'attendibilità della propria fede. Validi strumenti del volume, oltre all'indice dei nomi, sono anche un profilo biografico e la stessa Introduzione che inquadra criticamente l'autore nel panorama letterario italiano.

Gualberto Alvino

AA.VV.

L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975

A cura di Angela Albanese e Franco Nasi

Ravenna

Longo

2015

ISBN: 978-88-8063-4481-4

Avviso dei benemeriti curatori (mai florilegio fu più magistralmente introdotto e tersamente chiosato) è che i *Translation Studies* - nati negli anni Settanta contro la *Science of Translation* al fine di descrivere le pratiche traduttive con l'ausilio, non della sola linguistica, ma d'un folto drappello di discipline, tra cui la sociologia, l'ermeneutica, l'etica, l'estetica, la semiotica, la psicologia, la filologia, nella persuasione che il tradurre rappresenti un atto culturale estremamente complesso e multiforme - abbiano «colpevolmente dimenticato l'apporto fondamentale dato alla teoria della traduzione dalla cultura italiana nel Novecento», donde la necessità di «colmare questa lacuna proponendo alcune delle voci più rilevanti che hanno riflettuto sulla traduzione letteraria in Italia tra il 1900 e il 1975».

Senonché, senza nulla togliere al valore documentario dell'impresa (rivolta anche al lettore meno avvertito, e non è pregio dappoco), il volume offre non volendo la prova clamante di come l'«apporto» italiano novecentesco al problema della traduzione letteraria sia stato tutt'altro che «fondamentale».

Esclusi i deliri del pedagogo fascista Nazareno Padellaro, che accusa i libri stranieri di «mortificare le esigenze nascenti e fondamentali dello spirito» turbando la mente del fanciullo («Conviene chiuderlo nei confini di altra patria che non è la sua, che un giorno gli sarà forse nemica, e fargli accettare sentimenti, passioni, impulsi, desideri che non saranno mai suoi, prima ancora di svelargli il volto della sua patria? [...] Siffatta tendenza a rompere il vincolo familiare è presente nei libri degli anglosassoni. Un libro famoso anche tra noi, *Mary Poppins* di Travers, strania i figli dai genitori per creare una sottomissione cieca alla governante»), le modeste noterelle gobettiane (il tradurre è non solo atto interpretativo dell'originale che ne rispetta l'architettura semantica, sintattica e stilistica, ma «lo sforzo di rivivere la poesia, di ricreare l'arte e non solo di tradurre meccanicamente») e del filosofo Luigi Pareyson, completamente estranee alla concreta questione del tradurre (la versione d'un'opera letteraria, intesa come atto ermeneutico, ne rivela «il valore artistico solo nella misura in cui l'autore ha cercato di farvi rivivere [...] l'opera quale egli intende che sia, e tanto più vi riesce quanto più acuta è stata la sua penetrazione e quanto più robusta era la potenza dell'opera»), contribuiscono poco o punto alla traduttologia i resoconti delle esperienze personali e le riflessioni pragmatiche, fra truistiche e rudimentali, dei traduttori-scrittori (Italo Calvino: «Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile [*sic!*]»); Natalia Ginzburg: «Tradurre significa appiccicarsi e avvinghiarsi ad ogni parola e scrutarne il senso. Seguire passo passo e fedelmente la struttura e le articolazioni delle frasi. [...] mi son resa conto d'aver cercato e trovato in Proust qualcosa che serviva a me, per il mio scrivere»; Luciano Bianciardi: «Le rarissime gioie: quando incontri un autore che scrive esattamente come avresti sognato di scrivere tu, e allora ti sembra di inventare, non di tradurre»; Salvatore Quasimodo: la poesia può essere tradotta unicamente dai poeti giacché i filologi rendono i testi antichi con «esattezza di numeri, ma privati del canto»; Beniamino Dal Fabbro: il testo di partenza dev'essere compreso in maniera «plenaria per quanto riguarda l'architettura, il tono e lo stile»; Sergio Solmi: «La traduzione [...] potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo»; inoltre, se l'autore tradotto appartiene a

una diversa epoca storica, la versione si compie solo se il traduttore è capace di assumere «il poeta antico nei modi e nel gusto del suo tempo» [tradurre nei modi e nel gusto del passato sarebbe certamente partito stravagante]; Franco Fortini: la cultura che si rapporta ai testi originali dev'essere «attiva e viva» e non «una cultura di decadenza» [cosa mai significhino «decadenza» e «attiva e viva» non è dato inferire]; Diego Valeri: la versione in prosa è impossibile: il verso leopardiano *Dolce e chiara è la notte e senza vento*, riscritto senza versi, si ridurrebbe a un «bollettino meteorologico», ergo una corretta trasposizione poetica è ineluttabilmente una «ri-poesia» o una «trans-poesia»; Pier Paolo Pasolini: «Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto, di così sanguignamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo» [ovvio: che di più analogo al teatro plautino?]; dei traduttori puri come Alfredo Polledro (le traduzioni devono rispettare l'integrità delle opere, senza la mediazione delle versioni francesi [!]); Ettore Fabietti (il fine dell'onesto e buon traduttore è far conoscere le opere a quanti ignorano la lingua di partenza; è indispensabile una profonda conoscenza della lingua da cui si traduce e di quella in cui si traduce, pena inescusabili abbagli, e occorre seguire il testo «pensiero per pensiero, frase per frase»); Vincenzo Errante (per «conquistare un poeta di lingua straniera» è necessario conoscerne lo stile e indagare il contesto storico cui appartiene: «La traduzione vera è anche opera critica in atto. E il traduttore non basta sia dotato di qualità poetiche. Occorre sia formidabilmente sorretto da cognizioni filologiche, storiche, critiche etc.»); Roberto Fertonani (la traduzione è un nuovo prodotto linguistico che non può superare artisticamente l'originale se non trasformandosi in libero rifacimento); Ervino Pocar («È vero [...] che la traduzione è espressione della personalità del traduttore, ma egli dev'essere umile, non deve violentare il testo né fare opera propria; altrimenti non sarebbe un traduttore»); Elio Chinol («La vera fedeltà è fedeltà al testo originale nella sua interezza e complessità linguistica, al 'significante' oltre che al 'significato'. Certo, anche il secondo va rispettato. [...] Ma poiché nella poesia gli elementi formali - ritmo, timbro, ecc. - sono alla resa dei conti più importanti di quelli contenutistici, essi esigeranno un rispetto ancora maggiore»: nessun'avvertenza circa le modalità operative di tanto apparato strategico); Carlo Izzo (il traduttore è il «modesto manovale» che pedina «sommessamente» l'autore annullandosi «di fronte all'opera da interpretare»: come si possa interpretare e al tempo stesso annientarsi resta un mistero); Gabriele Baldini (il quale nelle sue versioni shakespeariane si risolve a muoversi nientemeno che «nel seminato del Manzoni e delle *Operette morali*»); Fernanda Pivano («Ancora una volta seguì il mio vecchio trucco di essere fedele all'originale»); Renato Poggioli («Il traduttore di talento è un alchimista che trasforma una moneta d'oro in un'altra moneta d'oro» cercando «di dare nuova forma nella sua opera a una Erlebnis, nel senso diltheyano del termine»); dei filologi traduttori (Ettore Romagnoli: il traduttore è un «demiurgo», un tramite «fra il mondo antico e il moderno»; Manara Valgimigli: le traduzioni filologiche non sono altro che ricostruzioni archeologiche che congelano la realtà «mobile, concreta e viva» delle opere letterarie; la traduzione è opera d'arte autonoma, non secondaria rispetto all'originale) e del crocianissimo Pirandello, dal cui ingegno sarebbe lecito esigere parti meno irrisorî: «Illustratori, attori e traduttori [...] hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo in un'altra lingua. [...] l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione».

Utili, ma non certo capitali, i contributi dei filologi Remigio Sabbadini, Gianfranco Folena ed Emilio Mattioli: puri schizzi di storia del tradurre tra i quali spicca per una certa originalità quello del secondo, che rileva in maniera persuasiva interessanti corrispondenze tra storia della lingua e modi del tradurre: nei periodi di crisi e trasformazione della lingua si hanno per lo più «traduzioni 'estranianti', generalmente seguite da epoche di traduzioni 'naturalizzanti'» nelle fasi di «sicurezza linguistica».

Non precisamente degni di nota gl'interventi dei maggiori critici letterari dell'altro secolo. L'ineffabile Cecchi giunge a sancire l'inutilità delle traduzioni complete («Nel repertorio di scrittori

anche supremi, è sempre una parte deteriore; ed è inutile sforzarsi a volgarizzarla»); Giuseppe A. Borgese si limita a stilare una lista di criterî traduttivi, tra cui sfavillano i seguenti moniti: «la traduzione dev'essere sinceramente sotto la responsabilità di chi la firma, non affidata a un giovane amico o a una persona di famiglia e poi convalidata con l'autorità di un chiaro nome»; «[La traduzione] dovrebbe essere fedele e bella; dovrebbe seguire, pensiero per pensiero, frase per frase, il testo originale, eppure dovrebbe, per virtù della sua naturalezza, sembrar spontanea e nuova, originale essa stessa»). Non meno “geniali” Luciano Anceschi («Sia pur minimo il tempo della distanza tra il testo originale e il testo tradotto, tradurre è sempre un tentativo di far presente un passato, e non può essere che un'approssimazione»), lo strenuo *defensor Crucis* Mario Fubini («L'esistenza delle traduzioni e l'importanza che esse hanno in tutte le letterature è fatto che deve essere spiegato, né si può spiegarlo se non riconoscendo una sia pur relativa traducibilità dell'espressione, sicché ci sembrano vere due opposte proposizioni, che l'espressione poetica sia intraducibile e che essa possa sia pure con un certo grado di approssimazione essere tradotta»), l'anglista Mario Praz (la traduzione della poesia in prosa è impossibile, il *proprium* della poesia essendo il ritmo), lo storico della letteratura Francesco Flora («Il contenuto non vive se non nella sua forma: e questa non è il mero fatto del ritmo linguistico, ma tutta la sfera di immagini e pensieri e sentimenti che essi evocano e che si identificano con l'organismo poetico totale a cui si riferiscono»; quindi, non solo la prosa, ma anche la poesia è «sostanzialmente, anzi necessariamente traducibile», benché il traduttore sia costretto a rinunciare al suono e al ritmo del testo di partenza, ossia ai soli fatti linguistici assolutamente intraducibili). Giudichi il lettore se queste possano definirsi «le voci più rilevanti che hanno riflettuto sulla traduzione letteraria in Italia».

Un discorso a parte merita Gianfranco Contini, il quale conia il termine «alineare» per indicare le versioni poetiche che evitano di ricorrere alle forme isometriche della nostra tradizione: «la traduzione alineare si fonda sopra una protesta. Essa protesta contro l'imprigionamento in una linea melodica estranea all'attualità del gusto. Se l'uso, per intenderci, umanistico scomponeva e ricomponeva, in un sistema di passaggi senza ritorno, la traduzione alineare scompone soltanto, al minimo: e un tal processo minimale indica in qual senso possa parlarsi di prosasticità, come insistenza sul materiale puro delle associazioni fantastiche, sull'indice iniziale di deformazione o formazione del linguaggio. [...] La traduzione alineare è per vocazione un atto culturale di poetica»; inoltre, ogni traduzione è deficiente e travisante «in quanto tiene conto solo dei valori strumentali della lingua, non di quelli propriamente espressivi; e perciò squilibra la poesia, la logicizza, né il residuo è molto significante». Assai meno condivisibile l'entusiasmo continiano per le versioni gaddiane dei *Narratori spagnoli*, trattandosi in buona sostanza non di traduzioni ma di vere e proprie riscritture (e riscrittura, sia chiaro, è sempre ogni traduzione, sia interlineare o fedele, libera o di servizio).

Non brillano per acuzie i filosofi e i linguisti novecenteschi che hanno sondato più o meno a fondo l'argomento. Benedetto Croce: intraducibilità quale logica conseguenza dell'identità intuizione/espressione e dell'unità di forma e contenuto: «Ogni traduzione, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore». Giovanni Gentile: intraducibile è non solo la poesia, ma anche la prosa, poiché la lingua è «atto», ossia forma di vita dello spirito, non «fatto», cioè contenuto: è possibile tradurre solo la lingua quale «fatto». Emilio Betti: «La qualifica di 'fedeltà', intesa come osservanza del vincolo di subordinazione, è la categoria che caratterizza ogni interpretazione riprodotiva [...]. L'osservanza della subordinazione presuppone nell'interprete, oltre a una capacità tecnica, un atteggiamento etico di onestà, che si identifica con l'abnegazione di sé richiesta ad ogni interprete, e importa assunzione di una responsabilità per l'interpretazione data». Galvano Della Volpe sostiene l'inessenzialità semantica dei valori fonici: «la poesia degna del nome è sempre traducibile» perché non è il fine, come il pensiero, bensì il mezzo: intraducibile sarà «non essa poesia [...] ma solo la sua eufonia, che non può di massima aver alcun doppione esatto proprio per la sua dipendenza dal piano fonetico o del *significante*, arbitrario e accidentale e quindi mutevole da un sistema semantico all'altro». Benvenuto Terracini: «la traduzione non è una

riproduzione, ma una trasposizione da un ambiente culturale ad un altro, ottenuta con la cauta immersione di ogni particolare stilistico nello spirito della lingua ospite [...] giacché ogni lingua, considerata storicamente, ci appare come il prodotto elaborato della tradizione di una particolare forma di cultura». Raffaele Simone, sulla scorta della semantica di Ullman, della sintattica di Bally, della pragmatica di Morris e dell'ermeneutica di Betti, afferma che «La teoria della traduzione non pone solamente difficoltà di ordine materiale e meccanico [...] ma esige sempre la mobilitazione della semantica, per accertare il carattere significativo determinato di cui si è in cerca». Giacomo Devoto concorda con Terracini circa la valenza culturale ed ermeneutica della traduzione, aggiungendo — bontà sua — che il traduttore va posto sul medesimo piano dell'autore.

Daniela Marro

AA.VV.

Luoghi della letteratura italiana

Introduzione e cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi

Autori: Bruno Capaci, Francesca Gatta, Fulvio Pezzarossa, Gino Ruozzi, Daniela Baroncini, Marco Manotta, Camilla Giunti, Samuele Giombi, Silvia Contarini, Cristina Bragaglia, Michele Righini, Paola Vecchi Galli, Denise Aricò, Carlo Varotti, Alberto Bertoni, Giovanni Baffetti, Bruno Basile, Claudia Sebastiana Nobili, Emilio Pasquini, Francesco Benozzo, Gian Mario Anselmi, Marco Veglia, Maria Cecilia Bertolani, Beatrice Collina, Stefano Pavarini, Francesco Benozzo, Bruno Capaci, Angelo M. Mangini, Vittorio Roda, Noemi Billi, Loredana Chines

Milano

Bruno Mondadori

2003

ISBN: 88-424-9017-2

La centralità, confermata dal recente Convegno annuale Mod, del dibattito sull'approccio geografico inteso come chiave di lettura e metodo di interpretazione per opere e fenomeni letterari (con le necessarie implicazioni ideologiche, stilistiche, espressive, storico-politiche, sociali e culturali), invita a considerare nuovamente, a distanza di anni, la raccolta di saggi *Luoghi della letteratura italiana*, la cui prospettiva plurale, risolta fra testualità e intertestualità, modernità e innovazione, si pone come momento di riflessione sempre teso a ulteriori sviluppi. A mo' di avvertenza per il recensore, la sempre nobile funzione di libro di servizio attribuibile a questa frequentatissima pubblicazione (precedente lavori analoghi di Anselmi e Ruozzi, *Animali della letteratura italiana* e *Banchetti letterari*, usciti per Carocci rispettivamente nel 2009 e nel 2011) viene smentita dalla conclusione del retro di copertina, in cui lo spazio e il tempo sono presentati come «strumenti utili per indagare e approfondire la relatività della storia e capire quando, quanto e come siamo cambiati». Ed è ciò che gli stessi curatori, nonché autori, ribadiscono nell'*Introduzione*, a scongiurare (seppure parzialmente) il pericolo che lo studio si configuri soltanto come un *excursus* in base all'adozione di criteri che ne facilitano la consultazione – oltre all'immane *Indice dei nomi*, l'ordine alfabetico per circa trenta luoghi e ambienti riportati, cronologico per i richiami testuali in ognuno di essi – e non come discorso in cui emerge il fatto che la letteratura incontra proficuamente altri ambiti, e in cui la sintesi estrema riesce nell'intento di non sacrificare troppo gli spunti critici.

A partire dall'immane presupposto bachtiniano – il *cronotopo* – secondo cui i luoghi di per sé generano avvenimenti, il loro mutamento nel corso del tempo si offre a un «lettore non necessariamente professionale» ma «curioso» (p. VIII), al quale il fitto intreccio di eventi e personaggi suggerisce nuove prospettive di lettura e indicazioni destinate a ulteriori approfondimenti, ma anche l'idea di una letteratura fondata sulla fusione di storia e immaginario. E il repertorio ne dà ampia prova: i luoghi presentano forti elementi distintivi (sono naturali o artificiali, secondo Christian Norberg-Schulz, o non lo sono affatto, in base alla definizione di *non luogo* di Marc Augé), oppure, approssimandosi gradualmente al Novecento, si trasformano, rinunciando alla realtà in nome di una dimensione metaforica (*Isola*). Come suggeriscono gli stessi curatori, è auspicabile osservare, trasversalmente rispetto al rigoroso ordine della trattazione, che il rapporto spazio/tempo si impone come orizzonte interpretativo in grado di porre in evidenza quanto potrebbe sfuggire a una lettura lineare: ovvero che i luoghi artificiali finiscono per riflettere maggiormente lo spirito dell'epoca (*Castello, Corte*, sia *medievale*, sia *rinascimentale e barocca*) così come alcuni di essi (*Stazione*, ad esempio) fanno la loro comparsa sulla scena letteraria soltanto con la modernità; che il rapporto fra spazi e individui, assai complesso, può riguardare la sfera dell'interiorità, privilegiando la relazione interno/esterno (*Foresta, Giardino*, ad esempio) così

come rappresentare l'atto stesso dello studio e della scrittura, collocato in *loci amoeni* per lo scrittore (*Biblioteca, Stanza della scrittura*), oppure connotarsi come occasione di transiti (*Porto, Stazione*), incontri (*Alcova, Osteria, Salotto*), conversazioni (*Caffè, Osteria*). Non è marginale notare come gli ultimi luoghi menzionati si prestino a una lettura in chiave sociologica (il caffè, scenario ideale per la conversazione colta, l'osteria, crocevia decisamente popolare), chiave funzionale anche alla trattazione dell'ambiente *Scuola*, visto ad esempio come negazione di gerarchie e di valori in Collodi e come affermazione di questi in De Amicis, o alla valutazione dell'avvento della modernità come epoca segnata, sul piano letterario, dal prevalere di scenari in cui si consuma il disagio dell'individuo (*Banca, Fabbrica*), schiacciato dalla deriva della logica del profitto e dalle aberrazioni del progresso.

Particolare rilievo assume la riflessione sulla duplice valenza del luogo chiuso, rapportabile sia agli spazi della città novecentesca, nuovo inferno della contemporaneità, sia agli ambienti preposti ad evitare l'impatto, doloroso e devastante, con un mondo da incubo (*Grotta*). E, accanto a spazi già configurati come canonici e ricorrenti, i necessari ritorni a scenari tra i più consueti fra quelli naturali in senso stretto (*Fiume*, in cui la geografia incontra davvero, e proficuamente, l'immaginario letterario, *Lago*, che si distingue per la dimensione contemplativa dagli altri spazi acquatici, *Montagna*, legata al tema dell'ascesa) e quelli legati alle attività dell'uomo (*Podere*, fra istanze economiche e ragioni estetiche), e quelli artificiali (*Chiesa*, spazio del culto non privo di ambiguità, *Cimitero*, saldamente ancorato alla tradizione medievale, *Piazza*, dimensione pubblica dalle molteplici funzioni e dalla vocazione sociale), scelte estremamente interessanti e coraggiose (*Bagni recessi, luoghi di decenza*, in cui tradizione e modernità proficuamente dialogano, e *Terme*, simbolo della riconquista del piacere terreno a partire dalla cultura umanistica) che si affiancano alla trattazione di ambienti non reali ma resi concreti soltanto dalla letteratura e dalle arti (*Inferno*, attraverso i paradigmi omerico e dantesco, e *Paradiso*, cronotopo dalla «polisemia sfuggente» perché collocabile «fuori dalle categorie spazio-temporali», p. 274). Senza dimenticare la *Strada*, esempio significativo sia del rapporto spazio/tempo nella sua dimensione matematica, sia della sfera metaforica e simbolica che rimanda ai concetti di incontro e di cammino inteso come fluire del tempo stesso, cui si affianca il necessario riscontro nella contemporaneità – mediando fra Bachtin e Augé – con il «paradigma» del *non-lieu* per eccellenza «della surmodernità» (p. 19), l'*Autostrada*. Un discorso a parte, invece, va riservato alle voci *Cinema* e *Città degli incubi*. Nel primo caso, la disamina del rapporto fra gli scrittori del Novecento con la settima arte (argomento complesso di per sé, degno di uno sviluppo autonomo) finisce per fondersi con una pluriprospectica disamina degli spazi collegati, nella finzione letteraria, alla produzione (il *set*, ad esempio) e alla fruizione (la sala, ennesimo luogo di incontri e di illusioni) del film. Nel secondo, lo spazio urbano – «oggetto di studio tanto vasto e labirintico» (p. 142), dai confini difficilmente identificabili - viene analizzato attraverso una precisa scelta di genere: il romanzo poliziesco, con gli inevitabili richiami agli autori stranieri. A dimostrazione, si potrebbe aggiungere, dell'impianto non fisso né schematico di ogni contributo, risolto nella libera interpretazione di chiari presupposti fondamentali e nell'autonoma cifra metodologica e stilistica di ciascun autore, di cui purtroppo manca – unica scelta forse poco opportuna – una breve scheda o nota biobibliografica.

Il risultato è una trattazione varia, mossa, lontanissima da qualsiasi pretesa di esaustività, sebbene ciascun saggio, dotato di bibliografia ragionevolmente ampia, costituisca *in nuce* già l'esatta configurazione di un percorso da ampliare. Una trattazione volutamente *in progress* così come imporrebbe qualsiasi itinerario che si proponga come intelligente – perché opportunamente selettivo sul piano tematico – attraversamento, suscettibile di sviluppi ed espansioni non soltanto in termini di autori citati o di ampiezza dei testi letterari riportati (già di per sé equilibrati per ogni luogo proposto dal volume), ma in direzione di quanto affermato da Le Corbusier in epigrafe: riconoscere anche per la letteratura, analogamente all'architettura, alla scultura e alla pittura, «la chiave dell'emozione estetica» come «funzione dello spazio» (p. VII).

Gabriele Tanda

AA.VV.

Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto

A cura di Stefano Calabrese

Bologna

Archetipolibri

2009

ISBN: 978-88-89891-26-1

Indice

Stefano Calabrese, *Introduzione*; David Herman, *La narratologia alla luce delle scienze cognitive*; Lisa Zunshine, *Teoria della mente e romanzo poliziesco*; David Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*; Uri Margolin, *Cognitivismo e narrazione letteraria*; Brian McHale, *Fantasmî e mostri: sulla (im)possibilità di raccontare la storia della teoria narrativa*; Luca Berta, *Narrazione e neuroni specchio*; Cristina Bronzino, *Neuronarratologia ed empatia*; Antonella De Blasio, *Percezione e neuroscienze*.

Da venticinque anni a questa parte, grazie a nuovi strumenti e a intuizioni individuali, le neuroscienze stanno vivendo un enorme fermento che sta influenzando metodologicamente una moltitudine di discipline tra le quali c'è anche lo studio della letteratura. Il volume *Neuronarratologia* si pone l'obiettivo di proporre al lettore italiano una scelta mirata e agevole di saggi che possano mostrare al meglio i frutti di questo incontro.

L'opera si apre con l'introduzione del curatore del volume, Stefano Calabrese, che, oltre ad esplicitare i termini chiave, propone una breve storia della narratologia, con un'acuta valutazione delle sue criticità, e mostra le novità introdotte dalle nuove scoperte.

Il primo saggio, firmato da uno dei più importanti esponenti di questo indirizzo di studi, David Herman, fornisce elementi di sostegno alle tesi della premessa curatoriale: la crisi dello strutturalismo sarebbe stata determinata dall'eccessiva centralità assegnata al linguaggio, con la conseguente esclusione di altri approcci come quello contestualista e cognitivista. È dalla fusione dei tre indirizzi citati che si potrebbero aprire, a giudizio dello studioso, nuovi orizzonti di indagine. Problematizzate le ragioni del mutamento di prospettiva e argomentate le scelte teoriche, il volume propone un caso empirico: lo studio sul romanzo poliziesco. Il saggio di Zunshine, il più lungo della raccolta, abbozza una storia del giallo ed esamina le ragioni cognitive per cui si fonda su sospetto e *suspense*. Successivamente identifica i processi maggiormente usati dal fruitore durante un simile tipo di lettura – la metarappresentazione e il *mind-reading* – e come questi producano il piacere di poter scoprire le intenzioni dei protagonisti, le bugie e i loro infingimenti. In conclusione analizza l'impossibilità di fusione con il genere sentimentale, pur simile – perché basato anch'esso sulla capacità di categorizzare le informazioni a scopo interpretativo e valutare le intenzioni dei personaggi – ma incompatibile a causa di finalità contrastanti.

Dopo aver chiarito come una mente interpreta un testo, con quali strumenti e risultati, *Neuronarratologia* investiga – nuovamente grazie a David Herman – come la letteratura aiuti a comprendere il mondo e come la narrazione, in quanto sistema consequenziale di eventi e di concetti, sia una fondamentale struttura di apprendimento e di concettualizzazione. Herman individua le caratteristiche che questo strumento affina nella capacità di *problem-solving*: segmentazione d'esperienza in porzioni malleabili; assegnazione di relazioni causali tra avvenimenti; gestione dei problemi attraverso la loro tipologizzazione; l'organizzazione dei comportamenti in sequenze e infine la possibilità di distribuzione della conoscenza tra persone e gruppi diversi.

Come in un moto altalenante, spiegate le possibilità di lettura del mondo attraverso la letteratura, il volume risposta il *focus* sulle possibilità di analisi del testo offerte dal nuovo approccio. Uri Margolin avanza delle proposte di interpretazione cognitiva dei quattro livelli di un'opera letteraria: lo scrittore e il fruitore reale; il narratore e il lettore implicito; i narratori interni al testo e infine i personaggi. In tutti questi casi, lo studioso canadese mostra le vie con cui poter esaminare i processi interni delle diverse figure coinvolte – sia quelle reali che quelle finzionali.

Il saggio firmato da Brian McHale svolge un'importante funzione di autocritica delle impostazioni precedentemente enucleate. Se infatti Herman, e cautamente anche Calabrese, nutrono una certa fiducia nella possibilità di un ruolo risolutivo e fusivo del cognitivismo nella sempre presente dicotomia struttura-storia, McHale invece si mostra piuttosto pessimista: le due prospettive, come acqua e olio, non possono mai mescolarsi. Ulteriore pregio del saggio dello studioso americano è l'uso di un caso paradigmatico come quello di Michail Bachtin: critico nei confronti del formalismo per la sua esclusione di esperienza sociale e contesto storico e, successivamente, proprio lui, con le sue idee, largamente destoricizzato e decontestualizzato.

Gli ultimi tre saggi – tutti di studiosi italiani – si concentrano invece su una più stretta analisi di tipo neuro-scientifico. Luca Berta, dopo un'agile premessa esplicativa, mostra come i neuroni specchio funzionino nel contesto di stimoli fisici e soprattutto linguistici e come siano stati fondamentali nello sviluppo conoscitivo della nostra specie grazie al loro ruolo chiave nel predire le conseguenze di azioni e comportamenti. Cristina Bronzino, partendo anche lei da questa scoperta, mostra come la letteratura possa stimolare una reazione empatica nel lettore, una reazione che non è solamente di tipo concettuale, ma di tipo specificamente fisico: i neuroni specchio riproducono e simulano un evento attivando le medesime parti del cervello che vengono usate per produrre le stesse identiche azioni. L'empatia che si viene a creare con una narrazione è a tutti gli effetti una conoscenza di tipo corporeo e non meramente intellettuale.

L'ultimo saggio del volume, firmato da Antonella De Blasio, si concentra su una figura retorica molto presente nelle ricerche letterarie di inizio del Novecento, ovvero la sinestesia. L'unione tra diverse percezioni sensoriali non è solo un vezzo poetico o una conseguenza dell'assunzione di allucinogeni, ma è riscontrabile come caratteristica neurologica nelle persone sinestesiche e come residuo dell'infanzia. L'indagine mostra che, proprio per questa comune radice, una tale figura retorica riesce ad essere recepita in una maniera simile anche da chi non ha più questo tipo di caratteristica percettiva, e anche tra individui appartenenti a culture molto lontane tra loro.

Neuronarratologia si concentra sull'approfondimento di due filoni molto promettenti: il ruolo della letteratura nella conoscenza e nell'interpretazione del mondo e, viceversa, l'interazione mentale nella fruizione e nella produzione di narrazioni con gli annessi processi di metarappresentazione, empatia e comprensione del testo. In entrambi i casi ciò che è al centro dell'indagine non è più il testo come voleva lo strutturalismo classico, ma la mente che legge o che scrive. E se la cognizione è al centro, lo è perché il testo non è più solo significante, ma significato capace di produrre reazioni qualitative e quantitative. L'approfondimento delle tecniche narrative, come accade nel saggio di Zunshine, non è storico e neppure legato ad una geometria testuale, ma alla contingenza del genere e alle sue capacità di produrre effetti nel lettore. Siamo dunque di fronte ad una disciplina nuova – molto più simile alla teoria della ricezione – che ha superato nei suoi assunti sostanziali proprio l'impostazione teorica a cui si riferisce, aprendo però nuovi orizzonti di comprensione dell'universo della narrazione in quanto fatto umano e non in sé – e quindi influenzato da contesto e storia – e aumentando allo stesso tempo il grado di scientificità.

Ma non si può nascondere una perplessità: come usare tali strumenti per analizzare le singole opere letterarie, scavalcando il terreno puramente cognitivo? Non c'è il pericolo di cadere nello stesso errore denunciato da Lévi-Strauss per un'altra corrente critica, «Prima del formalismo ignoravamo quello che avevano in comune queste fiabe, ma dopo esso ci troviamo privati di ogni mezzo per comprendere in cosa differiscono»?

Roberto Puggioni

AA.VV.

Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam

A cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata

Roma

Bulzoni

2014

ISBN: 978-88-7870-969-0

Vol. I:

Premessa; G. Ferroni, *Cinquant'anni dopo*; M. Accame, *Un professore del Quattrocento: Antonio Mancinelli*; G. Alfano, *Una scena per la «forma del vivere: il convito nel Decameron*; B. Alfonzetti, *«Tutto è un punto!». Il finale “tardo” e “lento” dello “Jacopo Ortis”*; R. Alhaique Pettinelli, *Temi morali e religiosi nella Sposizione di Simone Fornari*; A. Andreoni, *Per la lettura della Madonna di San Francesco del Correggio* G.M. Anselmi, *La Bologna umanistica e la Bologna delle Accademie fra città e corti d'Europa*; G. Arbizzoni, *L'Accademia degli Intenti di Pavia e un poco noto dialogo sulle imprese*; M. Ariani, *Appunti sul platonismo delle Rime di Michelangelo*; L. Avellini, *Tessere per l'Accademia degli Innominati: Ercole Bottrigari, Battista Guarini e gli accademici di Parma*; G. Baldassarri, *Carte, libri, rumores nei «Comentarii a Tacito di Boccacini*; A. Battistini, *Il Barocco, «peccato estetico». Benedetto Croce e la letteratura italiana del Seicento* F. Bausi, *«Come nasce e perché una vocazione alla solitudine». Il Prologo del Giardino dei Finzi-Contini*; E. Bellini, *L'«inesorabile» Goffredo, lo sguardo «di Medusa». Sinopie letterarie nella prosa scientifica di Galileo*; N. Bellucci, *Riscatto femminile e passione patriottica. Le poetesse del Risorgimento*; A. Beniscelli, *Boccacini in Parnaso: una «fantasia» di Girolamo Brusoni*; F. Bernardini Napoletano, *Ungaretti e le «favole antiche»*; C. Berra, *La gratulatoria di Giovanni Della Casa a Ranuccio Farnese*; G. Bertone, *Montale o dell'antiromanzo. Appunti su Finisterre*; M. Bevilacqua, *La saggezza lieve di Sbarbaro e il “tanto poco della vita”*; C. Bianca, *Libri e tradizione curiale nel De cardinalatu*; R. Bragantini, *Plinio il Giovane, Petrarca, Bandello*; R. Bruscaagli, *Paratesti del petrarchismo lirico cinquecentesco*; M.C. Cabani, *«Città fetente». La Modena di Tassoni fra realtà storica e tradizione letteraria*; F. Calitti, *Spigolature di dedica sul ritmo della narrazione*; G. Caltagirone, *Esercizi di traduzione: dal senso del mondo al museo delle parole. Dizionari ed enciclopedie d'autore del Novecento*; D. Canfora, *Boccaccio, Petrarca e la “matta bestialità”*; R. Caputo, *Luigi Pirandello dal tumulto alla quotidiana sete di spettacoli*; S. Carrai, *Giovanni Della Casa, Antonio De Guevara e l'etica del comportamento*; A. Casadei, *Limiti dell'interpretazione del veltro*; P.A. Cherchi, *Lo specchio d'inchostro: (Rvf. ccclxi)*; L. Chines, *Tra filologia e emblematica: le Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*; S. Cirillo, *Tra ironia e filosofia il Calvino degli anni '60. A proposito di Una pietra sopra*; M. Ciccuto, *Sussidi per una lettura tematica del personaggio di Maometto nell'Inferno dantesco*; D. Cofano, *Marco Giovanni Ponta tra Dante e Petrarca*; A. Corsaro, *Corrispondenti “spirituali” di Michelangelo: Giorgio Vasari, Lodovico Beccadelli, Laura Battiferri*; S. Costa, *“L'uom qual potrà pur essere”: percorsi ed esiti di un modello alfieriano*; D. Defilippis, *L'amicizia ‘politica’ tra un allievo e un maestro. Belisario Acquaviva e Antonio Galateo*; G. Dell'Aquila, *Tipologia dei proemi nelle Vite del Vasari*; F. Di Legami, *Spazi di soggettività nel Paradiso degli Alberti*; F. D'Intino, *Antichi e moderni nello Zibaldone di Leopardi*; A. Di Benedetto, *I “bagagli di viaggio” di Pietro Verri*; M.L. Doglio, *Lacrime e donna. Su un'orazione di Stefano Guazzo e un libro di Lagrime da lui curato*; M. Domenichelli, *L'Ars vivendi e l'etica del classicismo. In margine a “La forma del vivere” di Amedeo Quondam*; M. Dondero, *Autografi leopardiani nella Biblioteca Universitaria Alessandrina*; F. Esparmer, *La scelta di Opico. Sannazaro e l'invenzione del passato*; R. Fedi, *Prima indagine su Raffaello poeta*; M.C. Figorilli, *Gli “amici” del principe in Machiavelli*; J.-L.

Fournel, *L'instabile stabilità dei linguaggi della politica. Note sulla durata semantica delle parole*; B. Frabotta, *Una insofferenza carica di sofferenza. Risorgimento a memoria di Amedeo Quondam*; S. Gentili, *Il fuoco di Ulisse*; L. Geri, *Il ritorno delle Muse e la via del Parnaso Metafora della rinascita tra Dante, Petrarca e Boccaccio*; R. Giglio, *Poesia e scienza. Il contributo degli scienziati all'esegesi della cosmologia dantesca*; R. Gigliucci, *Accademie e "novità" di genere fra Cinque e Seicento*.

Vol. II:

C. Giovanardi, *Tra inferno e paradiso. Sulla lingua del teatro di Carmelo Bene*; M.T. Girardi, *Per la poesia femminile di area Settentrionale del Cinquecento: Isotta Brembati*; P. Guaragnella, *"Terra" e "Cielo". Nel Teatro poetico di Guido Casoni*; S. Jossa, *Un'espressione geografica: risposte italiane al principe di Metternich*; Q. Marini, *Fortuna e sfortuna di un letterato seicentesco*; V. Masiello, *Bilanci su Verga*; A. Mauriello, *Viaggio intorno a un paese: 'Li travagliuse ammure de Ciullo e de Perna' di Giulio Cesare Cortese*; L. Melosi, *Simulare la vita (Leopardi sillografo)*; C. Montagnani, *Fra Pastoralia e Pastorale: leggere (e rileggere) gli antichi*; A.M. Morace, *La spettrografia del potere nelle tragedie di Gravina*; R. Morosini, *"Une moderne nouvelle": Adrian Sevin's Burglipha and Halquadrich (1542) and Boccaccio's Philocope. Romeo and Juliet's first trip abroad from Verona to France*; U. Motta, *Michelangelo 1546*; L. Mulas, *Il filosofo Guido Cavalcanti e il poeta Giovanni Boccaccio*; F. Nardi, *Modernità accademiche. Il ruolo dell'istituzione Accademia alle soglie dell'età moderna*; G. Nicoletti, *Le "ultime" di Mario Luzi*; M. Palumbo, *Un guerriero stilnovista: Mandricardo nell'Orlando furioso*; I. Pantani, *La poesia italiana in tipografia (1470-1600)*; M.C. Papini, *L'infrazione alla norma: Palazzeschi e Maccari*; G. Patrizi, *Vasari e i suoi Rinascimenti*; G. Pedullà, *Machiavelli il Tattico*; W. Pedullà, *Nascita di un narratore sperimentale: Luigi Malerba*; G. Pizzamiglio, *Arcadia e "modernità" nelle Rime piacevoli di Gasparo Gozzi*; P. Procacciali, *"In principio erat verbum?" Appunti su parola e immagine nell'Iconologia di Cesare Ripa*; F. Rico, *Maritornes e Ariosto*; R. Rinaldi, *Perenne Artemide*; R. Ruggiero, *Teatri della giustizia: profili processuali del caso Galilei*; G. Ruozzi, *Moralisti*; A. Saccone, *Sublime e antisublime tra crepuscolari e avanguardie*; E. Salibra, *La classica modernità di Saba: letture di Ultime cose*; P. Salwa, *Ortensio Lando difensore dell'eccellenza femminile*; M. Santagata, *Un tassello per Calandrino pittore*; C. Scarpati, *Le lettere, le arti e l'identità nazionale*; Elisabetta Selmi, *«Suona, sampogna suona, e rompi, e spetra»: variazioni 'pastorali', liriche e sceniche nello Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiali e dintorni*; L. Serianni, *Sulla poesia grammaticale Giovanni Orelli*; M. Serri, *Eva Kühn Amendola, la futurista*; S. Sgavichia, *L'arte della memoria di Fabrizia Ramondino fra geografia e storia*; F. Sinopoli, *Il canone e la biblioteca della Weltliteratur*; F. Spera, *La bolgia dei ladri nell'Inferno dantesco*; L. Surdich, *Presenza e interventi di Diana nelle opere predecameroniane di Boccaccio*; S. Tatti, *Classico/antico. Note sull'uso di "classico" prima del Classicismo*; F. Tomasi, *Una antologia di rime in forma di civil conversazione: La Ghirlanda per Angela Bianca Beccaria (1595) di Stefano Guazzo*; D. Tongiorgi, *"Il baccanale dei liberti": parodie di comizi alla folla nel secolo borghese*; T.R. Toscano, *L'edizione possibile delle Rime di Angelo di Costanzo*; P. Trifone, *Il Romanzo della porta accanto. Lingua e dialetto nella narrativa di oggi*; P. Trivero, *Rossellini: La prise de pouvoir par Louis XIV tra storia e letteratura*; P. Trovato, *L'uovo o la gallina? Dove si discorre della Favola di Machiavelli, del Belfagor di Brevio, della filologia attributiva e del processo decisionale negli studi letterari*; S. Valerio, *Arturo Graf e l'insegnamento delle lingue classiche*; C. Vecce, *Tra Leonardo e Castiglione*; P. Vecchi Galli, *Sugli indici dei libri di lettere del Cinquecento*; S. Verdino, *Tragedie e politica nella Restaurazione (Niccolini-Pagani Cesa-Gambara-Fabbri)*; P. Vescovo, *«Soprato fosse comico o tragedo» (Notarella sul titolo della Comedia)*; U. Vignuzzi, P. Bertini Malgarini, *Volgarizzamenti veterotestamentari nel Vocabolario della Crusca: questioni filologiche*; E. Weaver, *Postille di un anonimo lettore di Dante nella Firenze del tardo Quattrocento*; T. Zanato, *Per un Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento: l'exemplum boiardesco*.

Bibliografia generale di Amedeo Quondam

I due corposi tomi che omaggiano Amedeo Quondam, per quanto ha offerto e ancora vorrà offrire agli studi letterari e alle istituzioni culturali, costituiscono un'eseplare testimonianza della feconda e articolata vivacità delle ricerche correnti nell'italianistica, e non solo. L'opera è una miscellanea imponente, che suscita nel lettore un doveroso senso di gratitudine per i cinque curatori dell'impresa, come per lo studioso che ha catalizzato tale galleria di studi proposti – come si sottolinea nella *Premessa* – «dalla grande comunità dei docenti e degli studiosi di Letteratura Italiana», molti dei quali gravitano intorno all'ADI, l'Associazione degli Italianisti, in cui a lungo Quondam ha svolto un ruolo centrale. La *Premessa* consente ai curatori di ricordare il dedicatario per la sua operosa attività di organizzatore culturale e promotore della ricerca scientifica, la sua «apertura ai giovani studiosi», la sua «lungimiranza» nell'«anticipare futuri sviluppi culturali e istituzionali», il suo concreto «precoce interesse per le nuove risorse digitali».

È sufficiente scorrere l'indice dei due volumi per rendere superflua una pur necessaria precisazione: la lettura analitica dei singoli saggi di un'opera di queste proporzioni non può essere affidata alla misura breve della recensione qui prevista.

Millettrecentosessantaquattro pagine allineano ben centootto contributi critici, seguiti dal prezioso regesto della bibliografia di Quondam; il cui sguardo campeggia – forse divertito, forse stupito, certo non privo di ironia – su tanta mole di studi, nella foto che apre la miscellanea pubblicata da un editore che può vantare, nel suo catalogo, una collaborazione significativa con lo studioso. La presenza del quale peraltro – a cominciare dal felice titolo scelto dai curatori – risulta non meno tangibile quando si scorrono le traiettorie critiche disegnate nelle pagine di *Per civile conversazione*, dove il nucleo maggioritario dei contributi incrocia autori e aree privilegiate dalle ricerche di Quondam: Petrarca e Boccaccio, i modelli cortigiani, il canone e la dorsale classicista, Michelangelo, le incursioni nel Barocco, Gravina e l'Arcadia, le istituzioni (specie tipografia, corte, accademia, biblioteca), i generi (soprattutto lirica, narrativa breve, fenomenologia epistolare, dialoghi), il Risorgimento e l'identità nazionale.

Una cospicua schiera di interventi dedicati alla letteratura contemporanea consegna al lettore una riguadagnata unitarietà degli studi di italianistica, talvolta insidiata, in ambito accademico, dagli steccati artificiosi dei cosiddetti settori scientifico-disciplinari; benché più ridotta nei numeri, appare inoltre rilevante la partecipazione di importanti specialisti della comparatistica e della linguistica.

Il complesso allestimento dei due volumi ha indotto i curatori a optare per una *dispositio* rispettosa del democratico ordine alfabetico degli autori, in ragione della copiosa varietà del lavoro collettivo qui raccolto, le cui tessere risultano difficilmente disciplinabili per scansioni e ambiti tematico-cronologici coesi. Per chi voglia coglierla, è semmai rinvenibile nell'unità mista della trama che compone i due tomi una opportunità dialogica tra i cantieri delle ricerche degli ultimi decenni, giacché affiora la percezione di una tensione al confronto insita nel reticolo di saggi incuneati in ogni secolo della nostra tradizione.

L'eco dei riverberi esegetici rimbalza tra i due margini storico-letterari degli studi intorno ai tre grandi del Trecento – oggetto di una ragguardevole serie di contributi critici – e degli interventi su un'ampia raggiera della sperimentazione novecentesca. I percorsi nell'Umanesimo e nel tardo Quattrocento di Cortesi e Boiardo preludono alle sfaccettate indagini sul Rinascimento e sul baricentro classicista, mentre si accende l'osmosi tra esercizio letterario e *ars vivendi* del gentiluomo cinquecentesco, e la sua forza modellizzante su scala europea. Alle sinopie coinvolgenti gli Autori (Sannazzaro, Machiavelli, Ariosto, Castiglione, Della Casa, Guazzo, Bandello, Tasso) si affiancano proficuamente le indagini su scrittori di norma esclusi dal canone (Bocchi, Galateo, Becadelli, Fornari, Brembati, Lando, Di Costanzo), nel quadro delle specifiche tipologie di genere, con particolare riguardo ai canzonieri e alle antologie di rime, tra scrittoio e tipografia. Feconde interferenze tra immagine e parola, tra l'artista e il letterato emergono nelle pagine dedicate a Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Correggio, Vasari, Ripa.

Diversi saggi focalizzano efficacemente la vitalità delle accademie cinque-secentesche, il loro imprescindibile peso nell'elaborazione della cultura coeva, la loro funzione determinante nella

transizione tra le poetiche tardorinascimentali e il rinnovamento letterario del primo Seicento e del Barocco, passaggi su cui indugiano ricerche capaci di una più consapevole valorizzazione di un nutrito drappello di autori (Boccalini, Casoni, Cortese, Brusoni, Tassoni, Pace Pasini, Imperiali, Galilei).

Non folta, ma incardinata su letterati autorevolissimi, la silloge di contributi consacrati al nostro Settecento, in un quadrilatero che include il Gravina tragediografo, la modernità del Gasparo Gozzi rimatore, l'epistolografia di Pietro Verri, gli esiti del modello alfieriano. Modello a cui – come è noto – fu assai sensibile Ugo Foscolo, del quale si analizza il finale dell'*Ortis* in un intervento che apre la cronologia dei percorsi ottocenteschi: un vettore, questo, che propone un rinnovato interesse per la poco nota tragedia della Restaurazione, offre ben tre declinazioni critiche leopardiane, include una puntata nella lirica femminile risorgimentale, nonché la rivisitazione dell'attività esegetica di Ponta. Una visione, per così dire, consuntiva di Verga prepara il transito tra XIX e XX secolo.

Innerva i due volumi la mossa geometria critica tracciata fra le voci della cultura del Novecento: in alcuni casi, gli affondi interpretativi si addentrano nella varia modulazione della narrativa, anche in rapporto ad autori quali Bassani, Malerba, Ramondino; in altri, si attraversano le officine poetiche di Ungaretti, Montale, Saba, Sbarbaro; compaiono due incursioni teatrali centrate su Pirandello e Bene. Il fondale novecentesco prevede, inoltre, l'incrocio tra la parola di Palazzeschi e la pittura di Maccari, due mirati sondaggi nel Futurismo, diversi percorsi nel pensiero critico di Croce, Calvino, Graf, e una focalizzazione dell'arte filmica di Rossellini.

Esclusa dall'ordine sequenziale alfabetico, e anzi disposta, con accortezza, dai curatori al principio dei saggi critici evocati qui fuggacemente, la lettera di Giulio Ferroni – anche per la sua specificità testuale – può essere forse citata più distesamente rispetto a quanto si è fatto sinora per gli altri contributi. Scevro di qualsivolgia affettazione, lo scritto è una appassionata riflessione su «un'antica fedeltà», un tributo rivolto all'amico e collega dopo mezzo secolo di rapporti personali, nello scenario bifronte delle differenti inclinazioni nella ricerca e delle vicende dell'italianistica in seno all'*institutio* universitaria; vicende, queste ultime, segnate da una «prima illusoria espansione» degli studi letterari, poi connotate da «un vero e proprio svuotamento e arretramento», nel rischio di una incombente minacciosa «emarginazione della cultura umanistica».

E tanto più pregnante si rivela la missiva quando, con affettuosa schiettezza, accende aree di difformità negli orientamenti tra i due intellettuali; è quasi una rappresentazione della *civile conversazione* tra il ritratto di un Quondam persuaso del necessario confronto con i modelli istituzionali governativi, con agenzie di valutazione e con parametri vari, e la figura di Ferroni convinto che lo svuotamento della disciplina andasse osteggiato «facendo leva sulla tensione critica interna agli stessi fondamenti dei saperi letterari e non su modelli istituzionali e tecnologici imposti dall'esterno». Né, sul versante letterario, si occulta «il nostro punto di maggiore dissidio» nei riguardi della tradizione italiana: il «privilegio assoluto attribuito al classicismo» da Quondam, la sua complessa opera di scandaglio e valorizzazione di modelli artistico-letterari declinati sulla «forma del vivere», la centralità riconosciuta alla cultura romana e controriformistica sono ricordati da Ferroni anche in contrasto alla propria vocazione a valorizzare lo scarto rinvenibile «in ogni linea 'laica'» «anticlassica», alla propria attenzione a Machiavelli e alla linea fiorentina, «al paradigma della decadenza», che richiama in certo modo la lezione degli intellettuali risorgimentali e di De Sanctis.

Il lettore, consapevole dell'efficacia ermeneutica della *concordia discors*, non può che ricordare lo straordinario apporto all'italianistica venuto da entrambi maestri, e rilevare la complementarietà delle due prospettive, entrambe fortunatamente coltivate nell'accademia italiana.

Marianna Villa

AA.VV.

Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea

A cura di Claudia Boscolo e Stefano Jossa

Roma

Carocci

2014

ISBN: 978-88-430-7414-3

Nella convinzione che la letteratura sia sempre stata marginale, gli autori si prefiggono di indagare se esiste un orizzonte politico nella scrittura contemporanea, quella dei cosiddetti Anni zero, e se il paradigma dell'impegno può essere ancora valido. Il punto di partenza è costituito da tre temi che scandiscono i tre capitoli del volume e che rappresenterebbero la quintessenza del «politicamente impegnato», ovvero la rappresentazione della storia, del precariato e della criminalità.

Il primo argomento viene indagato da Claudia Boscolo e Stefano Jossa (*Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea*) attraverso la ricostruzione che dei fatti viene offerta dalla finzione metastorica, ovvero quella narrazione frammentata e problematizzata che costringe sia l'autore che il lettore a una presa di posizione, rispettivamente a svelare e riconoscere i meccanismi narrativi (e non solo) che sottendono la trasformazione dell'evento in un fatto. Rispetto al romanzo storico *tout court*, la finzione metastorica riflette in due direzioni: sulla storia, mettendo in discussione le verità costruite dalla politica e della cronaca, e nel contempo sulle modalità dell'enunciazione, ovvero sulla scrittura, sulle proprie possibilità di senso. Il problema della ricerca di verità diventa allora, nell'ottica dei due studiosi, un problema di scrittura e solo così la letteratura può assumere uno sguardo politico. Nell'orizzonte del postmoderno con la crisi delle grandi narrazioni si è fatto strada il bisogno di interrogarsi sul reale e sulle sue deformazioni: il valore conoscitivo della letteratura deriverebbe insomma dalla sua capacità di andare oltre la storia, di costruire delle verità letterarie, «altre», immaginando e ipotizzando differenti scenari. È una terza via, alternativa sia a coloro che rivendicano verità testimoniali, sia a coloro che giocano con l'espressività del linguaggio in funzione solo emotiva. La finzione metastorica, insomma, mette in discussione se stessa e il proprio oggetto nel momento in cui «si pone come atto scrittoria» (p. 64). Attorno a quattro fatti di cronaca della storia italiana recente si snoda il confronto tra il racconto mediatico, prospettato come insufficiente e parziale, e la rappresentazione letteraria, unica dotata di valore conoscitivo. Con *Dies Irae* (2006), intorno alla tragedia di Vermicino dell'11 giugno 1981, quando Alfredo, un bambino di sei anni, trovò la morte in un pozzo artesiano, Giuseppe Genna esibisce da subito il carattere finzionale della propria scrittura perché non si pone l'obiettivo di documentare e ricostruire il passato per darne un senso, ma quello di andare oltre. L'inserimento di stralci giornalistici non è investito di verità testimoniale ma al contrario è funzionale ad insinuare il dubbio, il sospetto. L'immaginazione dello scrittore conferisce l'unico statuto di verità possibile nella misura in cui va oltre la cronaca e passa alla *docufiction*. I prelievi da documenti storici ricorrono anche in *Le rondini di Montecassino* (2010), di Helena Janeczek, e perdono il loro valore documentario, dato che chi scrive mette in dubbio la propria autorevolezza, inserendo notizie false, per esempio sulla propria famiglia e sul proprio cognome. La ricostruzione dei fatti di Montecassino tra gennaio e maggio del 1944 avviene in maniera non lineare attraverso una molteplicità di punti di vista differenti, ed è volta piuttosto a far emergere il problema dell'identità nazionale oggi. Così anche *Timira* di Wu Ming I e Roberto Santachiara, appartenente al filone del romanzo postcoloniale, diventa una scrittura di resistenza rispetto a un passato consolatorio, che tende a cancellare gli orrori del colonialismo italiano in Africa, mostrando come invece il presente sia ancora lacerato da episodi di razzismo.

Sull'affare Moro si interroga Ferruccio Parazzoli nel suo *Altare della Patria* (2011), ma non si tratta, ancora una volta, di ricostruire l'inchiesta, il complotto o la controstoria come tanta altra letteratura sull'argomento: la resistenza di questa letteratura si attua mediante una storia che appare priva di logica, dominata da elementi soprannaturali, come il Male che alberga nella coscienza dell'Uomo ed è all'origine del terrorismo, incarnato da Satana, vero e proprio personaggio del romanzo. Che il realismo della letteratura sia più autentico di quello della cronaca mediatica lo dimostra infine *Sandokan. Storia di camorra* (2004) di Nanni Balestrini, che si propone di spiazzare il lettore, da subito, mediante l'abolizione della punteggiatura, la finzione di oralità e il cambiamento dei punti di vista della narrazione, che evita al lettore l'appiattimento su una presunta verità oggettiva dei fatti. Balestrini impone al lettore di problematizzare lo statuto della verità, principalmente emotiva, dei media: ancora un esempio di come la letteratura usi la storia per giungere a verità altre e più produttive. In comune a tutte le scritture la volontà di fornire punti di vista stranianti rispetto al quotidiano e di prediligere all'evento storico il fatto, ovvero la «rappresentazione» della storia con il suo carico di ambiguità.

Il secondo capitolo, *Narrazioni della precarietà: il coraggio dell'immaginazione* di Monica Jansen si sofferma sugli scrittori precari. Il fenomeno sociale, che prende corpo dai primi anni Duemila con i movimenti No-global uniti a Genova in occasione del G8 del 2001, diventa un soggetto letterario con Michela Murgia, Giorgio Falco e Andrea Bajani e con i numerosi romanzi e racconti frutto della condivisione di esperienze sui blog, tra cui *Generazione mille euro* (2006). Dal 'precariato', termine che ha una connotazione sociologica, si è passati a 'precarietà', che indica una condizione esistenziale, psicologica, sociale. La Jansen analizza le iniziative di arte-azione nate nel campo del precariato nel settore creativo in Italia, come l'Occupazione del Teatro Valle a Roma nel 2011 o il progetto milanese MACAO, che, da forme di protesta, sono diventati centri di organizzazione del lavoro creativo, attori di iniziative e *performance* che assumono anche un valore politico di resistenza, espressione cioè del «Quinto Stato» (p. 107). Una forma di resistenza alla precarietà è quella del movimento TQ dei lavoratori e delle lavoratrici della conoscenza trenta-quarantenni che si occupano di pratiche culturali, istruzione e ricerca (il blog è stato chiuso nel 2013): Giorgio Vasta, espressione del movimento, ha sottolineato come l'immaginazione, da un lato, e l'umiliazione, dall'altro, costituiscano una forma di resistenza per interrompere il meccanismo che rende la vita precaria. Come sottolinea la Jansen, accanto a un precariato «esistenziale», che mette in scena un nuovo tipo antropologico, spesso perdente e inetto, se ne affianca uno «resistenziale», che punta sulla collettività e sull'autorganizzazione del lavoro cognitivo: rompendo con le poetiche autoconsolatorie, la nuova narrativa vuole proporre degli atti narrativi con una vocazione all'autonomia. Secondo le parole di Giorgio Vasta nel *Manifesto* dei TQ, una volta «riconosciuta la distruzione del lavoro e l'implosione dello spazio sociale, preso atto che si è introiettata l'umiliazione e che la si è normalizzata al punto da trasformarla in un paradossale endoscheletro», è necessario «inventare un modo per interrompere il meccanismo, per sfondare e rifondare» (p.119). Il capitolo, ricco di ricognizioni ad ampio raggio su varie iniziative, svolge anche un confronto a livello stilistico e strutturale tra tre antologie sul precariato pubblicate nel 2009, che vogliono combattere il fenomeno mediante l'arte e l'estetica: *Sono come tu mi vuoi*, *Lavoro da morire*, *Articolo I*, espressione di un postrealismo che ha forza trasformativa. La scrittura si inserirebbe allora in quel ritorno alla realtà, che già Donnarumma aveva indicato come una delle caratteristiche dell'ipermoderno (R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014), dato che la *non fiction* viene assorbita nella *fiction* per mostrare la realtà della condizione precaria, soprattutto mediante la forma della testimonianza. Tuttavia la qualità dei racconti analizzati consiste nella presenza di elementi metafinzionali, di uno sguardo ironico e soprattutto di uno scavo nella lingua comune che permetterebbero di non cadere nel compiacimento vittimistico e autoconsolatorio di tanta letteratura del precariato, ma di denunciare l'anestetizzazione del reale di fronte a questi temi.

Marco Amici nella terza parte del volume (*La narrativa a tema criminale: poliziesco e noir per una critica politica*) mostra invece come, dopo il recupero postmodernista dei generi letterari, spetti

anche alla narrativa a tema criminale una rappresentazione critica della realtà. Interessanti le prospettive critiche e teoriche presenti, sia per la ricognizione sui motivi del successo di tale letteratura, sia per le distinzioni in merito a temi e strutture narrative, per cui al *noir* sregolato si opporrebbe il giallo/poliziesco. L'Autore indaga la produzione di Carlotto, Fois, De Cataldo, Bernardi e Lucarelli per mostrare come, adottando gli stilemi del giallo problematico e dell'*hard-boiled*, si oppongano ai modelli già consolidati e sfruttati del giallo/*noir*, nella tripartizione tra crimine, indagine, soluzione, rivelando la problematicità e le contraddizioni del reale. Attraverso scelte stilistiche e linguistiche differenti, emerge l'intreccio tra politica e realtà mafiose, tra legale e illegale, tra devastazione del territorio e lavoro sommerso. Uno spartiacque, come punto di approdo ma anche di rinnovamento del recente *noir* italiano, è senz'altro *Romanzo criminale* di De Cataldo (2002), che, tra *fiction* e storiografia, ricostruisce una vera e propria epopea dell'Italia tra gli anni Settanta e Novanta. Nel caso di Lucarelli, sono indagate le rielaborazioni del suo *True crime* per il *medium* televisivo, sottolineando come la sintassi del giallo sia funzionale a un'indagine problematica sul presente. La narrativa a tema criminale non solo è in grado di incontrare i gusti del pubblico, ma anche di veicolare denuncia e informazione critica: come «scrittura di resistenza» mostra la possibilità per la letteratura di un impegno politico.

Per la vasta bibliografia narrativa e critica e le indagini ad ampio raggio il volume si rivolge primariamente a specialisti di letteratura contemporanea, ma ha un'importante valenza «politica» dal momento che guarda al futuro, come la Resistenza italiana (p. 13), aprendo spazi «altri» e spostando lo sguardo verso prospettive inedite sul reale.

Irene Pagliara

AA.VV.

Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Cavallino di Lecce, 30 novembre – 1 dicembre 2012)

A cura di Antonio Lucio Giannone e Fabio D'Astore

Galatina

Mario Congedo Editore

2014

ISBN: 978-88-676-6078-0

Antonio Lucio Giannone, *Prefazione*

Ermanno Paccagnini, *La memorialistica risorgimentale: aspetti e problemi*

Antonio Lucio Giannone, *Epoepa risorgimentale nel Sud: Sigismondo Castromediano e altri memorialisti*

Fabio D'Astore, *Passi inediti di un manoscritto delle Memorie di Sigismondo Castromediano*

Maria Alessandra Marcellan, *Sigismondo Castromediano e il salotto della famiglia Savio*

Salvatore Coppola, *L'attività politico-parlamentare di Sigismondo Castromediano dopo l'Unità d'Italia (1861-1865)*

Emilio Filieri, *Barone Rossi vs. Duca Castromediano. Una polemica, due patrioti e sei lettere inedite*

Paolo Agostino Vetrugno, *Il bene pubblico come bene comune in Sigismondo Castromediano*

Andrea Scardicchio, «*Scuoter le masse dall'ignoranza e nutrirle col pane del sapere*». *La battaglia pedagogica di Sigismondo Castromediano (con lettere inedite di Luisa Amalia Paladini)*

Marco Leone, *Castromediano volgarizzatore del Boccaccio*

Rosellina D'Arpe, *Un contributo alla storia di Terra d'Otranto: i Castromediano di Lymburg e la loro memoria storica*

Alessandro Laporta, *Sigismondo Castromediano e la sua biblioteca*

Gigi Montonato, *Notizia intorno al recupero di un manoscritto delle Memorie di Sigismondo Castromediano*

Il volume, che raccoglie gli Atti del Convegno nazionale di studi promosso e organizzato nel 2012 dall'Amministrazione comunale di Cavallino e dal Centro studi «Sigismondo Castromediano e Gino Rizzo» cogliendo l'occasione offerta dalla ricorrenza, nel 2011, del bicentenario della nascita di Sigismondo Castromediano (20 gennaio 1811-26 agosto 1895) insieme al centocinquantenario dell'Unità d'Italia, si propone di approfondire la figura poliedrica e complessa di Sigismondo Castromediano, per troppo tempo relegata nel ristretto ambito provinciale, collocandola in una dimensione nazionale e analizzandola in tutti i suoi aspetti. Pertanto, gli interventi in cui si articola il volume possono essere ricondotti lungo delle direttrici fondamentali per comprendere la personalità del «Bianco Duca», riguardanti l'esperienza della reclusione nelle galere borboniche e l'attività politica, l'attività letteraria e infine quella legata alla promozione culturale del proprio territorio.

Nella sua relazione, Ermanno Paccagnini realizza quello che, mutuando il gergo cinematografico, può essere definito un campo lungo del genere memorialistico ottocentesco nel quale si colloca l'opera di Castromediano, tracciandone un quadro completo ed esaustivo, in cui le peculiarità dei singoli autori appaiono ben definite, ma sempre collocate in una prospettiva generale e problematica. Proprio partendo dall'eccezionale proliferazione, nel diciannovesimo secolo, di memorie estremamente eterogenee per scopi, contenuti, lingua e stile adottati, Paccagnini, che pur ribadisce l'impossibilità di definire univocamente i confini della prosa memorialistica, individua diversi aspetti problematici attorno a cui articolare la sua analisi. In tal modo si ripercorrono le

opere dei principali esponenti della memorialistica risorgimentale alla luce di una molteplicità di problemi, a partire da quello cronologico, per cui si propone una suddivisione in quattro macromomenti (moti del 1821 e 1831; 1848; 1859-1861; le code del 1866, 1867 e 1870), passando per la divaricazione tra l'esperienza vissuta e quella rivisitata, attraverso la differenza tra una scrittura privata che diventa pubblica e una stesa appositamente per essere pubblica, con scopi che possono spaziare dalla volontà di offrire una lezione ai posteri alla necessità di un'apologia del proprio operato, per approdare alle variazioni più strettamente legate alla tematica (memorie di lotta, carcerarie o d'esilio) e alle modalità stilistiche e infine proporre l'interessante questione dell'intreccio tra diverse memorie.

Nell'intervento di Antonio Lucio Giannone, il campo si restringe progressivamente alla memorialistica risorgimentale meridionale, mettendo in evidenza l'ingiusta ma consueta emarginazione che essa ha conosciuto nelle trattazioni specifiche, in obbedienza ad una prospettiva spesso e volentieri unilateralmente centro-settentrionale. Giannone procede pertanto alla ricostruzione di questa obliata «epopea risorgimentale del Sud» attraverso una lettura incrociata delle memorie più significative, che vengono fatte dialogare con *Carceri e galere politiche* di Castromediano in un'ottica unitaria, che pur tenendo conto delle differenze, rievoca l'esperienza corale da cui tali opere scaturiscono. I memoriali di Castromediano, Nicola Palermo, Antonio Garcea, Cesare Braico e in parte gli scritti di Nicola Nisco, uno storico che condivise l'esperienza carceraria di questi patrioti, vengono in questo modo a costituire un importante *corpus* relativo alle lotte risorgimentali del Quarantotto nel Regno delle due Sicilie e all'esperienza vissuta in varie galere borboniche per un periodo che va dal 1848 al 1859, prima dell'avventurosa e rocambolesca liberazione avvenuta sulla nave che doveva condurli in America. Proprio quest'ultimo episodio mette in relazione le memorie degli autori citati con uno dei capolavori della memorialistica risorgimentale, le *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini, che Castromediano, nutrendo nei suoi confronti una sorta di venerazione, definisce il proprio maestro. Tuttavia, accanto alle affinità, a partire dalla comune aspirazione ad una scrittura capace di veicolare ai posteri l'indignazione verso le ingiustizie perpetrate da un «pravo governo», è premura del Castromediano rivendicare la propria originalità e sottolineare come le sue memorie siano il frutto della propria natura e del proprio modo di concepire e giudicare. La relazione di Fabio D'Astore, circoscrivendo ulteriormente la prospettiva, si concentra proprio sulle *Memorie* del patriota, delle quali viene ripercorso accuratamente il lungo *iter* redazionale, che nell'arco di un trentennio produce, mediante rifacimenti e ripensamenti, notevoli cambiamenti tra lo scritto immediato e l'opera destinata alla pubblicazione, di cui lo stesso relatore ha recuperato un manoscritto che rappresenta la stesura definitiva che andò in tipografia. I cambiamenti e i rifacimenti vengono interpretati da D'Astore alla luce di un mutato rapporto tra racconto e memoria, finalizzato alla valorizzazione di fatti ed eventi in funzione pubblica, nella prospettiva di un'opera concepita non come una mera narrazione di episodi e di uomini, ma come un vero e proprio manifesto programmatico-ideologico, particolarmente volto a ribadire la validità dei valori unitari e liberal-moderati contro la minaccia rappresentata dalle posizioni democratiche e repubblicane.

Accanto a questi interventi che insieme a quello di Gigi Montonato, incentrato attorno al ritrovamento di un nuovo manoscritto autografo delle *Memorie*, descritto in maniera puntuale e messo in relazione con gli altri manoscritti dell'opera, si concentrano sull'attività letteraria di Castromediano, ve ne sono altri che mirano ad esplorare altre sfumature della poliedrica personalità del duca. All'attività politica condotta a Torino tra il 1859 e il 1865, da esule prima e da deputato del Parlamento in seguito, sono riconducibili il saggio di Maria Alessandra Marcellan, che fornisce un vivace affresco della Torino degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento attraverso la ricostruzione dei rapporti caratterizzanti il salotto della famiglia Savio, quello di Salvatore Coppola, riguardante il lavoro di deputato e i disegni di legge promossi da Castromediano, e quello di Emilio Filieri, che ripercorre, anche attraverso un inedito carteggio, il dissidio sorto per motivi politici tra il duca e Beniamino Rossi, compositore, musicologo e drammaturgo salentino. All'attività di promotore e organizzatore di cultura, a cui Castromediano si dedicò soprattutto dopo il ritorno nel

Salento, sono invece dedicati gli interventi di Paolo Agostino Vetrugno, che sottolinea come il duca, attraverso l'istituzione della Commissione conservatrice dei patri monumenti e del Museo provinciale di Terra d'Otranto, avesse già dimostrato una piena consapevolezza del valore collettivo dei beni culturali; di Andrea Scardicchio, che si sofferma sulla significativa azione di ammodernamento in senso laico delle istituzioni scolastiche della provincia di Lecce; di Marco Leone, che conduce un'analisi formale e linguistica di una novella del Boccaccio tradotta dal duca in dialetto leccese; di Rosellina D'Arpe, che descrive l'archivio della famiglia Castromediano di Lymburg, e infine di Alessandro Laporta, che ricostruisce la biblioteca virtuale dell'autore mediante un'attenta indagine delle citazioni presenti nella sua opera.

Riccardo Spagnoli

AA.VV.

Ten Steps

a cura di Fabio A. Camilletti e Paola Cori

Oxford

Peter Lang

2015

ISBN: 978-3-0343-1925-6 (print)

ISBN: 978-3-0353-0709-2 (ebook)

Fabio A. Camilletti-Paola Cori *Introduction*

I. TRANS-NATIONAL CROSSINGS

Daniela Cerimonia, *The Making of Leopardi in English*

Cosetta M. Veronese, *Leopardi and the 'Zibaldone' into the New Millennium*

II. PHENOMENA OF PLURILINGUALISM

Roberto Lauro, *Le idee e le parole. Il lessico straniero nello 'Zibaldone'*

David Gibbons, *Philological Cosmopolitanism and European Nationalisms: the Background to Leopardi's Sanskrit References in the 'Zibaldone'*

III. FORMS OF DESIRE

Alessandra Aloisi, *'L'infinito' come condizione di un'esperienza possibile*

Paola Cori, *'Time-image' in Poetry and Cinema: Leopardi and Antonioni*

Fabio A. Camilletti, *Leopardi avec Sade. Impotence and jouissance in 'La ginestra'*

IV. THINKING AND PERFORMING IN THE MATERIAL WORLD

Emanuela Cervato, *Ending the Ancient Covenant: Leopardi and Molecular Biology*

Pamela Williams, *Leopardi's Atheism and Religious Existentialism*

Luca Malici, *Giacomo Leopardi's 'Zibaldone' of (Queer) Thoughts*

La chiave di lettura è in un passo dello *Zibaldone* (Leopardi *Zib.* 1729-1731, 18 settembre 1821):

«Io credo [...] che i progressi dello spirito umano siano opera principalmente degli ingegni mediocri. Uno spirito raro, ricevuti che ha da' suoi contemporanei i lumi propri dell'età sua, si spinge innanzi e fa dieci passi nella carriera. Il mondo ride, lo perseguita a un bisogno, e lo scomunica, nè si muove dal suo posto, o vogliamo dire, non accelera la sua marcia. Intanto gli spiriti mediocri, parte aiutati dalle scoperte di quel grande, ma più di tutto pel naturale andamento delle cose, e per forza delle proprie meditazioni, fanno un mezzo passo. [...] I loro successori fanno un altro mezzo passo con eguale fortuna. Così di mano in mano, finchè si arriva a compiere il decimo passo, e a trovarsi nel punto dove quel grande spirito si trovò tanto tempo prima. Ma egli o è già dimenticato, o l'opinione prevalsa intorno a lui dura ancora, o finalmente il mondo non gli rende alcuna giustizia [...]. Così la sua gloria si ridurrà ad una sterile ammirazione».

Ten Steps parte da qui ed è l'introduzione stessa, firmata da Camilletti e Cori (autori anche di due dei saggi), a suggerircelo; quattro parti, dieci saggi, dieci metaforici passi che delineano un cammino lungo più di due secoli, attraverso la diffusione, in Italia e oltre, dell'opera di Leopardi; un esperimento trans-nazionale, dunque, che mira a coinvolgere studiosi e studiosi di ogni paese, un invito all'incontro filologico e filosofico che non soffra di alcuna barriera linguistica. *Ten Steps* è un tentativo di comunicazione che è custodia della lingua propria dell'autore, ma al contempo intreccio con altre culture ed espressioni; e non è certamente un caso, o una variante meramente stilistica, la scelta della lingua inglese per otto dei dieci saggi che costituiscono *Ten Steps*.

Tradurre un testo letterario è un lavoro che richiede attenzione particolare per la molteplicità dei piani in gioco, e anche una certa delicatezza: il fraintendimento infatti è una presenza perennemente in agguato, e un efficace esempio viene considerato nel primo dei *Ten Steps*: Daniela Cerimonia,

citando una delle prime traduzioni inglesi del canto *A se stesso* del 1865, a opera di Margaret Oliphant, mostra come un riferimento sbagliato al pronome *che*, nel verso 3, possa stravolgere completamente il senso dell'intero testo. Per tradurre non basta infatti sostituire le parole di una lingua con quelle corrispondenti di un'altra, è necessario prima di tutto, come ben ammonisce Pasternak, comprendere il tono che sostiene un'opera e saperlo riprodurre, e occorre addentrarsi nel vivo di una lingua, confondersi tra coloro che la parlano, penetrando così le sfumature più proprie di una cultura. Ancora più fondamentale è poi il non operare tagli arbitrari, soppressioni o manomissioni, ed è questo uno dei temi portanti presi in esame nel secondo saggio, ad opera di Cosetta M. Veronese.

Nel 1816, sulla «Biblioteca italiana» di Giuseppe Acerbi, appariva il discorso di Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, manifesto della nuova modernità romantica che era un invito per gli italiani ad accantonare le desuete letture e traduzioni classiche, a sposare quindi il progresso del sapere traducendo i tedeschi e i francesi. Era la scintilla che alimentava il focoso dibattito tra classicisti e romantici in cui Leopardi non avrebbe potuto non prendere posizione. Del resto, come ben suggerisce Roberto Lauro nel terzo *step*, il poeta della *Ginestra* sarebbe poi sempre stato dedito alla ricerca di un equilibrio fra tradizione e modernità, di una mediazione fra vecchio e nuovo; l'accoglienza del forestierismo rappresentava dunque uno dei mattoni su cui fondare quel sapere enciclopedico di matrice illuminista che molto affascinava il Leopardi filosofo, ma era nel contempo un pericolo per la letteratura nazionale. La contaminazione linguistica non poteva infatti, per il poeta, sposarsi con la custodia della lingua italiana, che fra tutte quelle moderne colte occupava «senza contrasto l'estremità della immaginazione» ed era «la più simile alle antiche, ed al carattere antico» (*Zib.* 1003, 1° maggio 1821)

Va però detto, per inciso, che il plurilinguismo del poeta è ben testimoniato nello *Zibaldone*, e che l'uso di forestierismi non è raro nelle 4526 pagine che lo compongono. Il poeta stesso riconosce come a volte sia indispensabile ricorrere a parole che non appartengono alla lingua del testo in cui vivono per aggiungere sfumature all'idea, di cui le parole sono il corpo e quindi la materia che dà loro forma. Il saggio di Roberto Lauro, che è il primo dei due passi che costituiscono la seconda parte del libro (l'altro, di David Gibbons, è un viaggio attraverso l'oriente e il sanscrito, lingua perfetta secondo Leopardi), apre le porte alle forme del desiderio, cioè alla terza parte dei *Ten Steps*, la più fluida e dinamica, forse quella che più osa, attraverso intrecci e salti di genere. Incontriamo così Sade, in un paragone ardito presente nel settimo saggio di Fabio Camilletti, sotto la specola della *Juissance*; incontriamo – nell'incrocio fra espressioni visive, linguistiche ed eredità che superano i confini delle arti – il regista Antonioni, ed è merito di Paola Cori e del suo accostamento delle *Ricordanze* leopardiane al film *L'avventura* (sesto saggio); e incontriamo anche un approccio più diretto, ad opera di Alessandra Aloisi, nei confronti della teoria del piacere: il suo saggio, il quinto, offre un'interessante analisi del sublime come condizione di rilancio continuo del desiderio, come mantenimento della tensione che è diletto, il quale non è altro che costante rinuncia all'appagamento.

Il quarto e ultimo atto del libro, composto da tre saggi, affronta temi prettamente leopardiani, come il materialismo e la teoria del piacere.

Materialismo vuol dire limite, corpo, finitezza, *mortal prole*, poiché «i limiti della materia sono i limiti delle umane idee» (*Zib.* 3341, 3 settembre 1823). Il materialismo, protagonista dell'ottavo saggio, di Emanuela Cervato, in Leopardi è nodo teoretico essenziale: è in esso che riposano alcuni dei riferimenti fondamentali dell'autore ai concetti di esistenza ed essenza. E di religione. L'ateismo del poeta è del resto questione sempre viva nella critica e qui icasticamente trattata da Pamela Williams, nel nono *step*, e da Luca Malici, nel decimo (saggio che tenta, inoltre, una lettura *Queer* della produzione leopardiana): l'educazione cattolica (del padre Monaldo che De Roberto avrebbe definito «un vero guelfo del XVIII secolo») lascia in dote a Leopardi una grande sensibilità in ogni confutazione, o messa in discussione, dei principi cristiani. Si tratta di un rispetto che non è ossequio, però, e al di là del rimprovero terribile mosso a un credo che condanna il suicidio (l'unico atto misericordioso destinato al mortale), Leopardi concepirà, fino al tormentato 1821, l'idea di

un'utilità della religione pari a quella delle illusioni, caldo riparo dall'acerbo vero, dal tutto è male. La fede cristiana è infatti «l'unica riconciliatrice della natura e del genio colla ragione» (*Vita abbozzata di Silvio Sarno*, 11 marzo 1819), e ancora «L'uomo non vive d'altro che di religione o d'illusioni. [...] tolta la religione e le illusioni radicalmente, ogni uomo, anzi ogni fanciullo alla prima facoltà di ragionare [...] si ucciderebbe infallibilmente di propria mano» (*Zib.* 216, 18-20 agosto 1820).

Questa utilità, tuttavia, non sarà mai verità, perché proprio il suo materialismo filosofico lo condurrà a detronizzare il dio cristiano insieme a ogni pretesa eterna, ad assalire il fondamento delle idee platoniche; il 3 settembre 1821 scrive: «Niente preesiste alle cose. Né forme o idee, né necessità, né ragione di essere. Tutto è posteriore all'esistenza. [...] tolte le idee innate, è tolto Iddio» (*Zib.* 1616, 3 settembre 1821), quindi tutto ciò che esiste è limitato nel tempo e nello spazio, ha inizio e fine nella materia.

Ten Steps è senza dubbio un lavoro che si indirizza in modo esplicito a un pubblico specialistico e ammicca in modo esclusivo a chi ancora ha voglia di scavare e addentrarsi nelle potenzialità ermeneutiche di un autore che non sembra mai esaurirsi in alcuna linea interpretativa. È quindi un tentativo, perfettamente fedele ad alcune tendenze post-moderne, di ampliare le prospettive critiche sul poeta di Recanati facendo interagire metodi, oggetti e lingue diverse per muovere verso un medesimo scopo: compiere quel decimo passo leopardiano senza ridurre a *sterile ammirazione* la gloria di uno dei nostri più preziosi *spiriti rari*.

Giuseppe Panella

Gualberto Alvino

Scritti diversi e dispersi (2000-2014)

Prefazione di Mario Lunetta

Roma

Fermenti Editrice

2015

ISBN: 978-88-97171-58-4

Questo volume di saggi raccoglie una serie di scritti «diversi», perché presentano vari livelli di argomentazione, e «dispersi» perché provengono dalle riviste cartacee e *on line* che l'Autore ha frequentato e continua a frequentare (da «Fermenti» a «Le reti di Dedalus», dal «Giornale storico della letteratura italiana» a «Italianistica», da «Studi linguistici italiani» a «L'Illuminista», da «L'Immaginazione» a «Oblio»). Il nesso che li lega in maniera persuasiva è innanzitutto l'*animus* che ispira l'azione critica dello studioso romano. A testi di approfondimento filologico sul lessico e sulla lingua speciale di autori a lui particolarmente cari (Sinigaglia, Pizzuto, D'Arrigo, a lungo meditati da Alvino) si aggiungono ricostruzioni di momenti letterari dell'immediato passato (la figura di studioso di Contini e la storia dei suoi rapporti con Carlo Emilio Gadda, le vicende scientifiche di filologi illustri come Cesare Segre o Dante Isella) o del presente (le stroncature di alcune antologie degli anni Zero o la ricostruzione dei fatti più eclatanti delle patrie lettere odierne). Alvino è tanto equilibrato e puntuale nell'indagare il lessico e le innovazioni linguistiche presenti in alcuni degli autori citati quanto caustico e a tratti feroce nell'esercitare la sua *vis polemica* contro quelle che egli definisce scritture poetiche, narrative e critiche «da banco».

Ma lo studioso non è solo un filologo che usa la sua scienza e la sua cultura per incidere nel vivo il bubbone della faciloneria o della megalomaniaca presunzione di sé (è il caso di Pietro Citati, più volte preso negativamente in considerazione in alcuni saggi importanti), perché alla dimensione della critica demolitrice egli affianca una necessitata e coerente *pars construens*.

Nella sua intensa prefazione Mario Lunetta discorre giustamente di «un'opera militante, di pronuncia netta e di opposizione ferma anche nei passaggi più dichiaratamente polemici» (p. 4), dando competente risalto alla «materialità del testo letterario» privilegiata da Alvino; ma non si può non evidenziare il discorso sul metodo che molte pagine di questo libro articolano in maniera perfettamente conseguente ai principi stabiliti dal suo autore.

Il primo, basilare, è la necessità dell'escussione filologica dei testi letterari (la lezione continiana certo, ma anche quella degli scavi di Isella su Carlo Porta e la poesia del primo Ottocento o quella di Segre sulla ricostruzione approfondita delle strutture fondamentali dell'oggetto testuale come indispensabile preliminare al giudizio su di esso). Il secondo è il rifiuto dell'espressionismo critico o delle approssimazioni nelle formule definitorie (esemplare al riguardo il saggio intitolato *Pedullà o dell'ottimismo*, in cui curatori poeti e romanzieri che pur vanno per la maggiore vengono letteralmente stritolati dalla macchina critica alviniana). Il terzo è l'attenzione, come s'è accennato, alla materialità del linguaggio e al modo in cui concretamente si forma l'opera letteraria.

L'*Onomaturgia darrighiana*, che prende ampio spazio nella prima parte del libro, è esemplare al riguardo: le 956 voci scrutinate e commentate dal critico rappresentano un contributo importantissimo alla comprensione di uno scrittore altrettanto famoso per essere citatissimo quanto per non essere più letto.

Il metodo critico di Alvino si basa su filologia e sincera passione per la lingua, ammirazione per lo scavo in profondità nella parola poetica e strenua volontà di comprensione della loro funzione e delle loro ragioni essenziali. Anziché il facile effetto ottenuto con la manipolazione di formule superficiali e destinate all'oblio degli scaffali librari, lo studioso sceglie la strada più ardua: quella del viaggio all'interno dei testi. Una fatica ampiamente remunerata dagli obiettivi raggiunti

nell'ambito della critica letteraria, il cui compito non è quello di stupire o affascinare i lettori, quanto di formarli e renderli capaci di affrontare il mare agitato e periglioso della lingua da cui le opere scaturiscono.

Novella Primo

Salvo Basso

Scriviriscriviri. Antologia (1979-2002)

A cura di Renato Pennisi

Presentazione di Giovanni Tesio

Interlinea

Novara 2014

Sono trascorsi tredici anni dalla prematura scomparsa del poeta siciliano Salvo Basso e la recente silloge *Scriviriscriviri. Antologia (1979-2002)*, edita per i tipi Interlinea (Novara 2014) grazie alla competente e amicale curatela di Renato Pennisi, ripercorre alcune delle tappe più pregnanti del suo percorso letterario, ponendolo nella collana «Lyra» insieme ad autorevoli voci della poesia contemporanea, italiana e straniera (Rebora, Browning, Luzi, Loi, Orelli, Poe, Roud, Valduga, Spaziani, Erba, Sanesi ecc.). Il volume è introdotto da un bel saggio di Giovanni Tesio, *Salvo Basso, il fuoco della poesia*, ed è corredato di stringate note ai testi, notizie sull'autore e referenze bibliografiche del curatore che, oltre a essere poeta egli stesso, è anche traduttore della maggior parte dei testi composti in dialetto siciliano.

Le quattro sezioni di *Scriviriscriviri (Giovanili, Libri, Sparse e sperse, La malattia)* sono fortemente indicative delle scelte compiute da Pennisi: lungo un itinerario diacronico si addensano infatti nuclei forti di significazione.

Alcuni temi risultano ossessivi, come quello della morte, presente già nelle prime raccolte, o come le molteplici riflessioni di tipo metapoetico. L'autore privilegia sempre il suo patrimonio affettivo: l'impegno civile e la militanza politica di Basso (nel 1994 assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Scordia e poi dal 1998 anche vicesindaco) non hanno ampia ricaduta sui versi, se non attraverso fugaci cenni («macari / vicisinnicu / aiu ddvintatu»; «anche / vicesindaco / sono diventato», p. 46); il suo mondo, coincidente con quello della poesia e della scrittura, appare spesso irrimediabilmente scisso dal Mondo esterno. È il dramma individuale del poeta a porsi costantemente al centro del versificare in un colloquio intimistico che è di fatti un soliloquio.

La parola di Basso è consapevole di porsi in una radicale posizione di scacco e proprio per questo viene depotenziata già dallo stesso autore («questi versi infreddoliti / e rannicchiati», *A mio padre*, p. 23), sottoposta a una *deminutio* che appare quasi come un orgoglioso ripiegamento da esprimere in modo somnesso («Poesii / e ppoeti? // Assai troppu / cci nni semu // arripusamuni npocu // Stamuni a casa, / cuccati / ccà testa / sutta i linzola / comu i iattareddi»; «Poesie / e poeti? // Molti troppi / Ce ne siamo. // Riposiamoci un po' // Stiamocene a casa, / A letto / Con la testa / Sotto le lenzuola / Come i gatti. //», pp. 39-40), facendo implodere ciò che andrebbe invece gridato; in alcuni casi è semmai riscontrabile uno stile caustico che non disdegna la tecnica del *fulmen in clausula*.

Tra le poesie giovanili si passa dalle tinte surreali della poesia *Il calciatore* alle liriche in cui il tema della morte è ossessivamente presente per il *puer senex* Basso, che rievoca alcuni episodi della sua «ancor giovane / eppur vecchia esistenza» (p. 22), mentre altri componimenti si caratterizzano per il trattamento ludico della lingua come nella poesia *È logico* («È logico / è sociologico / è teologico / è ecologico / è psicologico / che debba essere io / l'unico tra tutti / a pagare.», p. 21).

La tecnica del *refrain* («Secondo a nessuno / mi disse una volta / mio padre / salendo le scale», p. 22) sostanzia la poesia *A mio padre*, composta all'età di diciannove anni, che costituisce una sorta di bilancio del percorso di vita bassiano considerato dalla prospettiva del padre e delle grandi aspettative nutrite per il figlio. Entro la misura di versi brevi, la scala si pone come oggetto reale e insieme fortemente simbolico del cammino intrapreso dall'io lirico, che, nel componimento *Cchi taia ddiri? (Cosa devo dirti?)*, definirà la poesia stessa «fatta / di scali e scaliddi» («fatta / di scale e scalette», pp. 26-27). Si tratta di una lirica in cui si assiste a un libero flusso di pensieri espresso

mediante strofe di disuguale lunghezza e in cui si affrontano vari e importanti temi, accostati tra loro in modo non sempre consequenziale: Cristo e il padre; il tempo e i riferimenti odissiaci, uniti ai consueti motivi della scrittura e della morte posti a suggello della poesia.

L'antologia permette di cogliere subito un altro dei tratti distintivi della poesia bassiana: dietro un andamento prevalentemente colloquiale si celano allusioni letterarie di vario tipo. Tra le giovanili, la poesia *'A fogghia*, forse la prima composta in dialetto siciliano, si lega al noto *topos* della caducità. Nella già ricordata poesia *Cchi taia ddiri?* viene proposta un'originale variazione dell'episodio di Ulisse e delle Sirene, mentre sono individuabili, in maniera più o meno mascherata, allusioni a celebri letterati, come Caproni, Carlo Levi e Pirandello.

L'autore sembra tuttavia aver dichiarato guerra ai «poeti laureati», affermando orgoglioso di non saper «scriviri poesii boni ppe concorsi» («scrivere poesie buone per i concorsi», p. 55), preferendo comporre versi germinati da «na manu ca stanca e / ncirveddu ca bbrucia» («una mano che stanca / e un cervello che brucia.», p. 56). Tutto il discorso gravita comunque sempre intorno alla scrittura e qualsiasi evento della vita reale (dalle appena accennate vicende sentimentali al dramma della malattia terminale) è costantemente rapportato, e traslato al piano letterario («stu fogghiu / è / mmo figghiu», «questo foglio / è / mio figlio», p. 38 e ancora «Speriamu, priamu, scrivemu», «Speriamo, preghiamo, scriviamo», p. 56).

La stessa scelta antologica compiuta da Pennisi rivela chiaramente un sotteso intento critico di rintracciare uno sviluppo interno al *corpus* bassiano, provando quasi a proseguire quella ricerca di senso, materiata da domande mai dismesse, che ha caratterizzato tutto l'*iter* letterario del poeta siciliano. Da *Scriviriscriviri* emerge anche l'attenzione al codice espressivo utilizzato, con un'alternanza sapiente tra le prevalenti poesia dialettali e altre composte in lingua italiana; tra le poesie di stampo più tradizionale e quelle in cui si assiste a un progressivo processo di frantumazione del verso, dalla strofa al verso breve, al monosillabo con conseguente esaltazione del significante. Tesio interpreta così la frequente scelta dialettale di Basso: «non la pasoliniana discesa lungo i gradi dell'essere [...], ma l'aderenza al concreto, il rifiuto dello squisito e del prelibato, la parola che non tradisca il suo contenuto, e non si arrenda troppo presto alla propria insolvenza costitutiva» (p. 9).

La lettura sequenziale delle poesie antologizzate permette di distinguere chiaramente, nei versi di Basso, tre piani fortemente interrelati: uno tendente all'ampliarsi narrativo del verso; un altro caratterizzato dal commento ironico e *tranchant* del poeta e infine quello in cui è prevalente la funzione metalinguistica che rivela, al lettore colto, il sapiente uso e riuso di materiali offerti da altri testi. Efficace è anche la scelta della metafora calcistica, usata dal poeta per definire le tappe principali del suo duplice e coincidente percorso di vita e scrittura: dalle illusioni giovanili («Ccuminciai a scriviri / sicuru di fariccilla / comu sicuri ponu / e ssanu essiri / i carusi – quannu / a vita ancora / avveniri cchè so / suli e lluni», «Cominciai a scrivere / sicuro di farcela / come sicuri possono / e sanno essere / i ragazzi – quando / la vita ancora / deve arrivare coi suoi / soli e lune», pp. 41-42), alla rievocazione del tempo in cui il poeta «faceva l'attaccanti» («facevo l'attaccante») sino all'assunzione del ruolo più recente da portiere abbacinato dai raggi solari («Ma finii accussi - / di ddi purteri babbi / alluciatu do suli», «Ma sono finito così - / uno di quei portieri scemi / abbacinati dal sole», *ibidem*), cui non resta che attendere di gettare i guanti e scappare da un'altra parte del campo, «nall'otra rriti, na n'otra vita» («nell'altra rete, in un'altra vita», p. 42).

Concetta Maria Pagliuca

Lorenzo Bocca

Un incompiuto romanzo politico: 'L'Imperio' di Federico De Roberto

«Giornale storico della letteratura italiana»

2014, n.1

pp. 36-56

ISSN: 0017-0496

Frugando tra gli scartafacci di De Roberto, Bocca ricostruisce puntualmente la genesi del romanzo (forse ideato già dal 1891 ma iniziato circa due anni più tardi), e mette in evidenza le circostanze che resero discontinua e poi incompiuta la sua composizione, in particolare la nevrosi causata dal tormentato rapporto dell'autore con la madre (acuitasi tra il 1901 e il 1907).

Con *L'Imperio*, De Roberto abbandona l'ininterrotta monologicità dell'*Illusione* e «la polifonia dei *Viceré* e il loro ironico tono obliquo, d'ascendenza flaubertiana» (p. 38), per mettere in rilievo le descrizioni naturalistiche della capitale e la psicologia dei due protagonisti, Consalvo Uzeda e Federico Ranaldi. Rimarchevole è l'individuazione, da parte di Bocca, di non casuali rapporti intertestuali con *Daniele Cortis* di Fogazzaro e *La Conquista di Roma* di Matilde Serao (entrambi pubblicati nel 1885): «la scelta di ambientare questi due romanzi, e i primi capitoli dell'*Imperio*, nell'anno della riforma elettorale che allargò – seppure in modo controllatissimo – il suffragio, portando gli elettori da seicentomila a due milioni, è un'attestazione certamente molto significativa di una perdita di fiducia in un'istituzione e nel mito risorgimentale che ancora poteva, in qualche modo, veicolare» (p. 39). Il trasformismo dilagante annichilisce la naturale dialettica delle idee, livellando il dibattito politico fino ad un'inimmaginabile banalità.

Già nel capitolo incipitario, attraverso la focalizzazione esterna che poi sfuma in quella interna al personaggio di Ranaldi, De Roberto si serve di «una più che insistita metafora teatrale, che diventa quasi un indiretto commento autoriale, volto a giudicare l'operato parlamentare come niente altro che un vuoto agitarsi di attori sulle scene» (p. 40). Agli occhi del giovane, giornalisti e politici sono accomunati da una ferinità che si esplica in un «bestiale concerto» di suoni animaleschi e «in una serie di scene trimalcionesche» (p. 42) a cui prende parte anche Consalvo.

Del rampollo di casa Uzeda, che aveva chiuso il precedente romanzo della trilogia all'acme della sua carriera politica siciliana, e ora è andato a Roma per mietere successi nazionali, Bocca sottolinea il rapido processo di involuzione: «pur non avendo perso nulla dei suoi istinti aristocratici [...] ha lasciato nel palazzo Uzeda tutto il suo machiavellico potere di fascinazione, riducendosi ad uno dei tanti politicanti corrotti o corrompibili» (p. 43). Tuttavia il suo abile discorso antisocialista, la cui insincerità è chiara al lettore grazie ai commenti di Ranaldi, ottiene risultati insperati: l'attentato subito per ritorsione da un operaio – in cui si scorge in filigrana quello ad Umberto I – procura a Consalvo numerosi consensi. Col successo, si risvegliano in lui le pulsioni aggressive della malarazza Uzeda, che sfociano nella violenza sessuale perpetrata sulla giovane che pure lo ha accudito in un suo periodo di convalescenza (stupro accostato da Bocca a quello che conclude la storia dell'eroe eponimo nell'edizione del 1924 di *Ermanno Raeli*): «il prossimo si riduce al semplice campo d'azione delle proprie forze, un oggetto di cui appropriarsi» (p. 45). Qui si interrompe il romanzo di Consalvo; apprenderemo in seguito da Ranaldi di un nuovo rovesciamento della fortuna, delle sue dimissioni: «Non è più la conclusione irridentemente cinica dei *Viceré*, in cui i dominatori proiettano nell'infinita di un tempo indeterminato il loro potere: tutti, indistintamente, anche i potenti del passato, sono ora degli sconfitti, travolti dalle false promesse e dalle vuote ambizioni» (ivi).

Parallelamente alla degenerazione di Consalvo si snoda il *Bildungsroman* rovesciato di Federico Ranaldi: imbevuto sin dai tempi della scuola di ideali patriottici, evaso dalla grettezza del contesto familiare, il giovane, per opera dell'avvocato e deputato Satta, della giornalista Vanieri e di

Consalvo, è sottoposto a un graduale processo di disincantamento (proletticamente evocato dalla scoperta delle colonne di cartone in parlamento). «Crolla in Ranaldi ogni fede storicistica [...] ed allo stesso modo gli altri miti della borghesia *fin-de-siècle* saranno definitivamente travolti dalla razionalità critica e cinica del protagonista, il cui naturale approdo è il nulla, con dichiarazioni che riecheggiano quelle sparse nel saggio derobertiano su Leopardi del 1898» (p. 50). Bocca ravvisa acutamente nelle riflessioni nichiliste a cui approda il personaggio non solo il palinsesto leopardiano, ma soprattutto la matrice filosofica ottocentesca (qui, nello specifico, la teoria del suicidio universale di Hartmann). Evidenti sono i punti di contatto col finale della *Coscienza di Zeno*: «ma non bisogna dimenticare il differente sfondo ideologico, e che inoltre mai si potrebbe paragonare l'amaro sarcasmo disperato di De Roberto con l'impassibile ironia relativista e oggettiva di Svevo» (p. 52). La corruzione del mondo, che gli si fa chiara nel pensiero durante una passeggiata in campagna, presso la natia Salerno, instilla in Ranaldi un desiderio di apocalisse. Ma, «come *L'Illusione* si chiude su un richiamo ai valori antichi, anche *L'Imperio* termina con una apparente "guarigione" dell'eroe che, dopo un'apologia dell'epirosi, si arrende di fronte alla prospettiva della redenzione tramite affetti sani» (p. 53): nel matrimonio viene individuata l'unica possibilità di sopravvivenza e di inserimento del singolo nella società. Dalla rinuncia a qualsiasi slancio vitalistico emerge un antieroe tipicamente novecentesco, non assimilabile ai protagonisti idealisti dei precedenti romanzi parlamentari; la caratterizzazione di Ranaldi fa dell'*Imperio* un prodotto atipico di tale sottogenere.

Con questo articolo Bocca, che già si è occupato di De Roberto (*Il romanzo europeo di Teresa. 'L'illusione' di Federico De Roberto*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2006; *La miseria della nobiltà: immagini dell'aristocrazia nell'opera di De Roberto*, in «Critica Letteraria», 2007; *Federico De Roberto erotologo: intorno ad alcune fonti letterarie e scientifiche dell'Amore*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2008), illumina le linee e i nodi principali dell'*Imperio* e, con notevole chiarezza, ne offre utili chiavi di lettura.

Luca Mendrino

Camillo Boito

*Il maestro di setticlavio*A cura di Emanuele d'Angelo, *Postfazione* di Anselm Gerhard

Bari

Progedit

2015

ISBN: 978-88-6194-252-3

Camillo Boito fu architetto, critico d'arte e teorico del restauro fra i più attivi del secondo Ottocento italiano, ma pure narratore *part time*, autore di diciassette novelle ancora oggi poco note – con la sola illustre eccezione di *Senso* per merito del film di Luchino Visconti (1954) –, apparse per la maggior parte in rivista e poi confluite in due volumi per l'editore Treves (*Storielle vane*, 1876 e *Senso. Nuove storielle vane*, 1883). È una produzione, quella del fratello del più celebre Arrigo, che copre un arco temporale assai ampio, dal 1867, anno riportato in calce a *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, al 1895, anno di pubblicazione della terza edizione della prima raccolta contenente l'inedita *Una salita*. Non è facile inquadrare l'opera narrativa di questo minore della nostra letteratura, anche se una buona parte delle sue novelle appare avvicinata ai modi e alle tecniche scapigliate e soprattutto alla teoria della fratellanza delle arti, senza rinunciare tuttavia a una narrazione di impianto realistico (*Sul «realismo estetico» di Camillo Boito* era il titolo di un importante saggio di Patrizia Zambon apparso per la prima volta su «Otto/Novecento», I, 6, 1977, pp. 31-68, che recuperava una efficace definizione di Gaetano Mariani nel classico *Storia della Scapigliatura*).

Non è comunque il caso de *Il maestro di Setticlavio*, novella maggiormente accostabile alla lezione verista, non soltanto per l'insolito utilizzo della terza persona, seppur sia ravvisabile anche in essa quel gusto per la descrizione bozzettistica che è poi la cifra stilistica dell'autore: si pensi alla descrizione dei fuochi di bengala rossi durante la Sagra del Redentore. Siamo di fronte a una delle più riuscite novelle dell'autore, che Emanuele d'Angelo ci propone in un'edizione critica ricca di spunti d'interesse e di riflessione, grazie soprattutto all'illuminante *Introduzione* e alla *Postfazione* firmata da Anselm Gerhard. Mai in passato una novella di Camillo Boito aveva goduto di simili privilegi, sia per il rigore filologico sia per la qualità delle innovative esegesi proposte, se si esclude forse il lavoro fatto per *Senso* da Clotilde Bertoni ormai più di dieci anni fa (C. Boito, *Senso*, San Cesario di Lecce, Manni, 2002). Per di più questa pubblicazione si inquadra in un momento estremamente fecondo per gli studi boitiani. Risale a due anni fa la prima monografia su Camillo Boito narratore (Chiara Cretella, *Architetture effimere. Camillo Boito tra arte e letteratura*, Camerano, Dakota Press, 2013), mentre il centenario della morte dell'autore è stato celebrato poco più di un anno fa con un convegno dal titolo *Il corpo e l'anima dell'arte: l'opera letteraria di Camillo Boito in dialogo con le arti* (Villa Vigoni, 17-19 giugno 2014), ricordato pure da d'Angelo nella sezione *Ringraziamenti* e i cui atti dovrebbero essere prossimi alla pubblicazione.

Come ricorda il curatore nella *Nota al testo*, *Il maestro di setticlavio* apparve per la prima volta in due puntate sulla «Nuova Antologia» nel 1891 e quindi nella terza edizione delle *Storielle vane* del 1895. D'Angelo ripropone il testo della raccolta, indicando in nota le varianti – forse eccessiva la scelta di riportare anche quelle di punteggiatura della versione apparsa su rivista, correggendo puntualmente tutti i refusi e modernizzando gli accenti. Fra i pregi di questa edizione bisogna ascrivere la quantità e la qualità delle note di commento al testo, che non hanno precedenti per le novelle di Boito. Dalle note si ricavano informazioni sulla scena musicale veneziana del tempo, sugli studi critici più importanti, sui rapporti con le altre novelle dell'autore e soprattutto sulle fonti operistiche del testo. D'Angelo in curatore delle edizioni critiche di due libretti di Arrigo Boito, *Ero e Leandro* (Bari, Palomar, 2004) e il primo *Mefistofele* (Venezia, Marsilio, 2013) –

dimostra in questi interventi una notevolissima conoscenza della librettistica italiana ottocentesca, un requisito indispensabile per un'esaustiva esegesi del testo, come emerge inequivocabilmente dal saggio introduttivo e dalla *Postfazione* di Gerhard. È un elemento che non va assolutamente trascurato e che rende questa edizione la più completa, sia rispetto a quella pionieristica dello scrittore Giorgio Bassani (s.l., Colombo, 1945) sia rispetto a una molto più recente (Bergamo, Dalla Costa, 2013).

Ambientato a Venezia, *Il maestro di setticlavio* è l'intreccio di due vicende che condividono alcuni protagonisti. La prima è quella molto triste di Annibale Chisiola, anziano direttore del coro della Basilica di San Marco, che vive con l'adorata nipote Nene, che è pure la sua migliore allieva. Su di lei, ma soprattutto sulla sua dote, cade lo sguardo di un sinistro strozzino, un soprano che convince il giovane tenore Mirate, un dongiovanni ex barcaiolo, a sposare la ragazza per mero interesse economico. Colui che per loro conto dovrà proporre il matrimonio al vecchio Chisiola è il suo più caro allievo, l'indebitato Luigi Zen, un fanatico sostenitore dell'antico metodo di lettura musicale del setticlavio appreso proprio dallo zio di Nene. Chisiola rifiuta la proposta e Mirate, ferito nell'orgoglio, decide di vendicarsi. Con la sua sfrontatezza e il suo fascino seduce la ragazza, per poi liberarsene alla prima occasione, facendola così morire di dolore. La vicenda secondaria, che apre e chiude la novella, è quella del povero Zen, che finirà in manicomio a causa della sua ossessiva passione per il setticlavio, nonostante gli ammonimenti dello stesso Chisiola, decisamente più aperto alle innovazioni in ambito musicale.

L'ampia *Introduzione* si apre con un parallelo fra Camillo e Arrigo, entrambi esordienti nello stesso anno, il 1867, con una novella: il fratello maggiore con *Baciale 'l piede e la man bella e bianca*, il più giovane coll'*Alfier nero*. Si legge in nota che Arrigo può vantare una lingua «policromatica e intensa, virtuosistica e difficile, stupefacente, quasi l'opposto dell'elegante e piana pulizia dello stile del secondo» (p. 3, nota 10). Del resto, ricorda d'Angelo, i due fratelli agirono in piena autonomia e non vi fu un incrocio di influenze, sebbene ognuno leggesse l'opera dell'altro. Apprezzabile la nota 20 (p. 7), da cui si apprende che già nel 1895 la novella apparve in francese, con il titolo *La maître de chant*, sulla «Revue bleue» (numeri 9, 10, 11).

Scrive d'Angelo: «Nella sua penultima novella, [...] Camillo fantastica di ricordi remoti, imperniando la narrazione intorno alla musica» (p. 15). Riprendendo un'intuizione di Giacinto Spagnoletti del 1967, individua nello sfortunato Luigi Zen una trasfigurazione letteraria di Luigi Plet, poeta e musicista veneziano che si occupò della formazione musicale dei due fratelli Boito. Plet nel 1852 pubblicò la memoria *Sopra la vocale lettura della musica e sopra l'arte del canto*, in cui veniva illustrato il metodo di lettura del setticlavio. Per di più, similmente a Zen, gestì per davvero una scuola musicale gratuita a Venezia, che avrebbe dovuto sostenersi grazie a una sottoscrizione per azioni. Oltre a ciò vengono enumerate tutte le caratteristiche in comune fra i due; un elenco lunghissimo (pp. 12-13), che attesta la profondità delle ricerche compiute sui periodici e sulle pubblicazioni a Venezia in quegli anni. In appendice al volume è riportato un articolo di Camillo del 1856 dal titolo *Il setticlavio*, in cui non soltanto viene difeso l'antico metodo di lettura, ma si ricorda di come a Venezia vi fosse «un uomo d'ingegno e di cuore, scolaro del Fabio», che insegnava gratuitamente a leggere la musica con tale metodo: Luigi Plet.

Anche Annibale Chisiola e Mirate sarebbero due trasfigurazioni letterarie. Il primo, plasmato su Ruggiero Ermagora Fabio, istruttore di Plet, oltre che suo sostenitore, e anch'egli insegnante di musica dei fratelli Boito. Il precedente reale di Mirate sarebbe invece Giacomo (poi Jacopo) Colonna, l'allievo più celebre di Plet. Acutamente d'Angelo rileva per la prima volta come Boito si sia divertito a giocare con le parole, definendo Mirate «unica bella voce della cappella e vera colonna della messa [dei funerali Soldini]»: l'allusione al cantore della Cappella Marciana appare fin troppo evidente per essere casuale.

Più volte lo studioso ha premura di ricordare la centralità della musica nella novella, definita «un ingranaggio sonoro o, per meglio dire, vocale»: «quasi tutti i personaggi, principali e non, sono prima di tutto voci cantanti e musicisti (alcuni indicati di frequente solo colla loro etichetta vocale: “il tenore”, “il soprano”), a comporre una piccola costellazione d'opera: il “giovane tenore” dalla

bella voce, che canta a orecchio e parla “con enfasi melodrammatica”, di cui non si dice mai il nome ma solo l’eloquente (e grottesco) soprannome, “Mirate”, [...]; la “vocina soave” [...] della giovane fanciulla, la diciottenne Nene, soprano, allieva e nipote del maestro Chisiola; il “basso profondo” dalla voce fragorosa, il maestro sessantenne Luigi Zen [...]; il vecchio tenore dalla “vocina flebile flebile, intonatissima, limpidissima”, il maestro Annibale Chisiola, [...]; l’innominato “soprano della cappella di San Marco”» (pp. 18-19).

La seconda parte del saggio è riservata principalmente alle analogie con la più importante fonte operistica della novella: il *Rigoletto*, andato in scena a Venezia per la prima volta nel 1851; un argomento su cui si soffermerà anche Gerhard nella *Postfazione*. Infine d’Angelo individua alcune allusioni ad altri libretti: il *Barbiere di Siviglia*, l’*Otello*, il *Mefistofele*, i *Maestri cantori di Norimberga*, ma soprattutto la *Traviata*.

La postfazione di Gerhard fornisce due chiavi di lettura: la novella andrebbe interpretata sia come un compendio dei ricordi veneziani degli anni Cinquanta del suo autore sia come una riflessione sul tradizionalismo e il progresso nelle arti; una riflessione di ampio respiro sublimata dalla contrapposizione tra Chisiola e Zen. E non è dunque un caso se *Il maestro di setticlavio* si apre e si chiude con un loro dialogo. Scrive a tal proposito Gerhard: «questo insistere sulla pratica del setticlavio può essere letto come caricatura degli aspetti quasi grottescamente conservatori della vita musicale “in quella città”

– così Camillo B

quasi direi, nata pel canto”» (p. 119).

A un profilo del Camillo Boito critico musicale segue un paragrafo sui fondamenti del metodo di lettura del setticlavio, in cui si fornisce pure un rapido resoconto dei musicisti veneziani che ne tramandarono l’insegnamento, e uno dedicato alla figura di Giovan Battista Soldini, il cui funerale viene ricordato nella novella; un elemento questo di non secondaria importanza, poiché permette di ricostruire la datazione precisa degli eventi raccontati.

Il paragrafo *Stratagemmi intertestuali (e intermediari)* è ricco di spunti innovativi. Prima di tutto Gerhard individua la fonte iconografica della descrizione del primo bacio dato da Mirate a Nene: *Il bacio* di Hayez. Boito, in quello stesso 1891 in cui apparve per la prima volta la novella, aveva pubblicato, sempre sulla «Nuova antologia», un saggio critico su Francesco Hayez, in cui ricordava il famoso quadro. Poi lo studioso si sofferma sugli innumerevoli echi del *Rigoletto* nel testo. La vicenda sentimentale del racconto sarebbe basata sull’opera verdiana: Mirate è un libertino senza scrupoli proprio come il Duca di Mantova e Nene sarebbe la trasposizione di Gilda. Il personaggio di Rigoletto non troverebbe una corrispondenza diretta, ma la sua funzione drammaturgica sarebbe svolta specularmente da Chisiola e da Zen. Scrive lo studioso: «Il racconto può dunque essere letto come gioco intertestuale, se non come *mise-en-abyme* di una delle opere più conosciute che abbiano mai visto la luce a Venezia» (p. 118).

In conclusione, l’edizione critica de *Il mastro di Setticlavio* curata da Emanuele d’Angelo per la collana «Incroci e percorsi di lingue e letterature» dell’editore Progedit rappresenta un indispensabile strumento per tutti coloro che vogliono avvicinarsi a questa novella e, allo stesso tempo, un buon punto di partenza per farsi un’idea dello spessore culturale dell’opera narrativa di Camillo Boito. A tal fine sarebbe auspicabile che iniziative editoriali di questo tipo venissero estese anche ad altri testi boitiani, purtroppo ancora oggi poco noti al pubblico dei lettori.

Ugo Perolino

Claudio Chiancone

La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo

Pisa

ETS

2012

ISBN: 978-884673449-5

Per il ricchissimo lavoro di consultazione di lettere, opuscoli, informazioni bibliografiche e d'archivio, la monografia di Claudio Chiancone si è imposta all'attenzione degli studiosi come un repertorio utilissimo, una rappresentazione analitica dell'*entourage* cesarottiano con significative aperture alle tendenze letterarie del secondo Settecento. La prima parte del libro, la più ampia e cospicua, è dedicata alla ricostruzione della vita, dei legami intellettuali e dell'opera di Melchiorre Cesarotti. Chiancone spinge la sua indagine nella sfera privata, valorizza carteggi, testimonianze, testi minori o d'occasione, capaci però di illuminare gli angoli meno evidenti di una personalità d'eccezione. Nel caso di Cesarotti, contrariamente a quanto accade per Foscolo, la vita privata non è costellata da passioni amorose né attraversata da evidenti tormenti politici. L'abate padovano fu prudentemente interessato alle trasformazioni del suo tempo, ma evitò sovraesposizione; fu un viaggiatore moderato e occasionale, i suoi itinerari più impegnativi lo portarono a Roma e a Napoli; si può dire che la sua vita affettiva si risolvesse nel rapporto con gli allievi e collaboratori, come un'ideale prosecuzione del lavoro di studio e di insegnamento. Di più: i contemporanei videro nella scuola cesarottiana una dimensione di gruppo, un movimento coordinato nella difesa di posizioni moderniste e mobilitato in una vasta operazione di rinnovamento della cultura e della poesia, cementato da un forte legame di solidarietà interna. Su questa dimensione, che è insieme psicologico-affettiva e storico-culturale, Chiancone innesta la sua analisi della scuola di Cesarotti suddividendone lo svolgimento in tre fasi, rappresentate da tre distinte generazioni di allievi. La seconda parte del volume, dedicata agli esordi del giovane Foscolo (pp. 209-302), allievo ribelle, costituisce quasi un supplemento monografico autonomo, di cui si riferirà molto sinteticamente. Il *focus* è qui infatti centrato sulla grande famiglia cesarottiana, che vede al centro il maestro, e se è vero che l'ambiente padovano ebbe fondamentale importanza per il giovane Foscolo è però altrettanto vero che la sua personalità se ne distinse presto radicalmente.

L'attività di Cesarotti scolpisce la più acuta parabola del modernismo e cosmopolitismo settecenteschi. Nato nel 1730, nel '39 entra nel Seminario Padovano; prende gli ordini minori nel 1742, per avviare, giovanissimo, quella che sarà una lunga e prestigiosa carriera nell'insegnamento (in principio tiene lezioni di Retorica). Una forte figura di riferimento per la sua formazione fu quella dell'abate Giuseppe Toaldo, astronomo e maestro nel seminario padovano collegato al circolo dell'abate Antonio Conti, «la più grande celebrità letteraria padovana» (p. 29). «Spirito moderno, massone e miscredente [...] – scrive Chiancone – Conti incarnava il punto più alto dell'erudizione e dell'ecllettismo veneto primo-settecentesco, ed era il rappresentante più lucido dell'intellettualità padovana aperta all'Europa» (p. 30). In questa stagione ebbe particolare importanza, inoltre, l'incontro con un grecista e omerista (anzi omerolatra) come Paolo Brazolo Milizia, che lo incoraggiò alla traduzione degli autori antichi.

L'attenzione di Cesarotti venne però presto calamitata da altri poli d'attrazione. L'abate padovano fu un ammiratore di Voltaire, riteneva che il filosofo di Fernay «fosse per eccellenza l'autore dell'antipedantismo, e per ciò stesso incarnazione di una nuova figura di uomo di lettere» (p. 35); tradusse le tragedie *La mort de César* e il *Mahomet prophète*, che pubblicò in volume nel 1762 con il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, importanti incunaboli di una riflessione estetica aperta alle sollecitazioni della filosofia contemporanea. Molto è stato scritto sull'estetica tragica di Cesarotti, ma è chiaro che la

scelta di tradurre Voltaire, e segnatamente *La mort de César*, si rivela carica di sottintesi polemici non soltanto verso i fanatici adoratori dell'antico, i pedanti alla Brazolo, ma anche verso il modello fornito dall'abate Conti, che sullo stesso soggetto aveva scritto una tragedia molto discussa e criticata.

L'anno decisivo nella vita di Cesarotti è il 1760, quando l'abate trentenne si trasferisce a Venezia come precettore dei figli del conte Girolamo Grimani. Nella città lagunare ebbe contatti con Carlo Goldoni e Gasparo Gozzi, e con quella colonia inglese radunata attorno al console John Smith. In quel contesto si colloca l'incontro con Carlo Sackville che gli fece conoscere le poesie di un antichissimo poeta celtico, i *Poems of Ossian* (in realtà confezionati dallo scozzese James Macpherson), che però si inserivano «perfettamente in quell'ampio movimento socio-culturale del tempo, detto "risveglio delle nazioni"» (p. 49). Cesarotti non esitò a dichiarare Ossian superiore a Omero e a schierarsi, nella riaccesa *querelle des anciens et des modernes*, dalla parte dei moderni. «Animati dal medesimo entusiasmo, Sackville e Cesarotti decisero di recare l'intera opera in lingua italiana: il primo traduceva in prosa, il secondo versificava» (p. 50). I due volumi delle *Poesie di Ossian antico poeta celtico* apparvero nella prima metà di dicembre del 1763 presso la stamperia padovana Comino, e non è esagerato dire che terremotarono il mondo delle lettere.

Politicamente Cesarotti fu soprattutto un uomo prudente, ma non privo di una visione di largo respiro cui rimase coerentemente fedele. «Una silente vicinanza al partito riformista – annota Chiancone – fu una costante della sua vita. Finché visse la Serenissima, egli fu sempre vicino a quella ristretta classe di politici ed intellettuali in odore di massoneria, fautori delle nuove idee, coscienti del bisogno di un rinnovamento politico, e che talvolta pagarono di persona queste simpatie» (p. 42). Nel 1765 i suoi passi incrociano brevemente quelli di Condillac (un incontro fino ad oggi sconosciuto nella biografia del padovano), entrambi tra i frequentatori della casa veneziana di Lucrezia Pisani. Il filosofo francese era allora «fresco editore di un'opera destinata ad esercitare una particolare influenza sul Cesarotti, l'*Essai sur l'origine des connoissances humaines*» (p. 56), base essenziale per comprendere la linguistica cesarottiana e la sua teoria della conoscenza.

Se può apparire ottimistica l'intenzione di «riformare il sistema partendo dal cuore del sistema stesso» (p. 63), è però certo che Cesarotti ebbe una visione della letteratura, in senso lato, come un campo di forze storiche, autonomo rispetto ad altri domini, dove si rendeva necessario attivare processi di costruzione del sapere materialmente verificabili nelle ricadute pubbliche e civili. Coerentemente con questi assunti, organizzò il proprio lavoro tenendo conto dell'esigenza di allargare la comunicazione e circolazione dei prodotti culturali, a partire dall'esigenza di una lingua comune. Si è detto della suddivisione della scuola in tre generazioni di allievi. Alla prima appartengono i collaboratori e amici della stagione ossianica, tra cui Giuseppe Urbano Pagani Cesa, Giuseppe Fossati, l'abate Giambattista Ramanzini, attivi come traduttori e propagatori della poesia moderna che aveva i suoi modelli in Gray e Young, negli idilli di Gessner e naturalmente nell'*Ossian*. A questa *nouvelle vague* partecipa con convinzione una donna, Francesca Roberti Franco, nata a Bassano nel 1744 e giunta ventiduenne a Padova, sposa del conte Giovanni Andrea Franco, «spirito religiosissimo, agostiniano, petrarchesco fino al midollo» (p. 85). Le pagine dedicate a lei sono molto interessanti, e interessante è la sua attività letteraria riversata soprattutto nell'epistolario, che «fu per lei una quotidiana confessione russoviana, un "diario a quattr'occhi" col destinatario, animato da una libertà stilistica, da una sincerità assoluta e da un istintivo bisogno di mettere a nudo la propria anima» (pp. 85-86).

Con la seconda generazione della scuola si precisa anche la convergenza tra rapporti accademici e proiezioni psicologiche, gli allievi diventano oggetto di un intenso investimento affettivo, sono visti come parti di una famiglia. A giudicare dalle testimonianze epistolari, due di essi furono particolarmente cari al Cesarotti: si tratta di Pier Antonio Bondioli, nato a Corfù nel 1785 e rappresentante esemplare della «giovane generazione greco-veneta» (p. 123), e Giuseppe Olivi, che l'abate padovano «amò come un figlio» (p. 130) e che considerava come il suo secondogenito. La prematura scomparsa dell'allievo prediletto, nel 1795, fu un colpo durissimo: «Nell'*Elogio dell'abate Giuseppe Olivi* – pubblicato un anno più tardi – Cesarotti sviscerò, per la prima ed ultima

volta, i propri sentimenti al pubblico, e svelò la propria intimità» (p. 140). L'*Elogio* racconta la storia di un anima, con una inclinazione che è stata definita pre-leopardiana, e presenta una tessitura romanzesca: «L'effigie dell'estinto che sopravvive alla sua scomparsa, la pietà per il debole, la condivisione del sentimento affettivo, il presentimento della morte sono temi più da opera narrativa che da elogio funebre» (p. 141).

A distanza di circa un mese dalla morte di Olivi, Ugo Foscolo prese i primi contatti con l'abate padovano, candidandosi naturalmente al ruolo di terzogenito della grande famiglia in lutto. L'incontro che seguì, nell'estate del '96, smentì però questa prospettiva. Foscolo si trovò davanti un «vecchio depresso e misantropo, chiuso in sé e [...] sempre più spesso lontano dalla città per non sentir parlare di politica» (p. 249). Il distacco, la distanza morale e ideologica tra Cesarotti e Foscolo, nel cuore di una mutazione rivoluzionaria che si sta allargando a macchia d'olio all'intera Europa, non implicano indifferenza o disinteresse. Al contrario, l'ultima parte del libro documenta attentamente influenze e debiti contratti dal giovane Foscolo a contatto con l'abate padovano e con i suoi allievi, e nel divenire degli incontri quotidiani consente di registrare il fondamentale apprendistato del poeta. Per valutarne l'importanza sarebbe sufficiente tornare ai versi elegiaci delle *Rimembranze*, o agli sciolti *Al Sole*, memori certo di Ossian e di Milton, o la puntigliosa progettualità del *Piano di Studj*, dove il poeta non ancora ventenne traccia la mappa di un universo poetico e letterario che coincide in larga parte con gli orizzonti della scuola cesarottiana.

Francesca Favaro

Bruno Cicognani

La Velia

A cura di Maria Panetta

Firenze

Mauro Pagliai Editore

2015

pp. 282

ISBN: 978-88-564-0301-5

Alcune celebri seduttrici entrano nella storia della letteratura italiana con il passo morbido ed elegante, fasciato d'opulenza e di velluti, conferito loro da una prosa quale, ad esempio, quella dannunziana; altre s'impongono con la prepotenza di un'imperiosa fisicità, spalancando sul lettore vertigini di occhi neri e rosse labbra (archetipica, in tal senso, è la Lupa di Verga); la *Velia*, il cui nome dà il titolo al romanzo di Bruno Cicognani apparso per la prima volta nel 1923, sprigiona il suo fascino, coincidente con la pura forza di una vitalità istintiva e insopprimibile, quasi fosse una brezza, il respiro stesso della bella stagione.

Il profilo di donna che fa palpitare dei brividi e sussulti della sua carne e della sua anima la prova narrativa più nota dello scrittore fiorentino (1879-1971) non costituisce tuttavia l'unica ragione per la riscoperta di un romanzo, celebrato sino agli anni Sessanta, sul quale in seguito venne a deporsi l'opacità di una minore attenzione critica; a guidare, in un più completo riconoscimento di tali rinnovate ragioni d'interesse (contenutistiche e stilistiche insieme) è ora l'edizione a cura di Maria Panetta, uscita come terzo volume della collana, dedicata all'opera di Cicognani, diretta da Marco Dondero (i primi due volumi, affidati rispettivamente ad Alessandra Mirra e a Valerio Camarotto, comprendono le novelle dei periodi 1915-1929 e 1930-1955).

Corredata da una corposa *Nota al testo* (pp. 17-35), che, illustrando le scelte filologiche compiute, dialoga con il commento posto a chiusura di ciascun capitolo, l'edizione del romanzo realizzata da Maria Panetta esordisce con un saggio introduttivo (*Suggerimenti neoplatoniche in Cicognani: qualche spunto per una nuova lettura della Velia*, pp. 5-15) il cui primo pregio consiste nell'evidenziare la filigrana di raffinatezza sottesa a una trama – di registri stilistici e di episodi – che sarebbe semplicistico ricondurre al modello del bozzetto di stampo verista o al debito nei confronti della grande lezione del Naturalismo: lo scavo psicologico e la raffigurazione dei personaggi, condotta grazie allo scandaglio di una lingua in cui «fiorentinismi, toscanismi e regionalismi vari» (p. 13) si fondono con la specificità di lessici settoriali (quasi pascoliani, in riferimento ad alberi, fiori e uccelli) e con preziosismi e rarità terminologiche, dimostra infatti che *La Velia* si volge anche (e forse soprattutto) a «poetiche simboliste» in virtù di una «ricerca di analogie e musicalità» indirizzate a «un pubblico più elitario di quanto si sia finora ipotizzato» (p. 14).

Risulterebbe pertanto semplicificante sia ricondurre le forme espressive del romanzo esclusivamente al canone verista sia etichettarne la vicenda con una definizione univoca. Sebbene l'intreccio si possa riassumere con la storia dello sconvolgimento causato in una famiglia (e al contempo nell'esistenza di singoli individui) dalla sensuale irruzione della *Velia*, lo studio della protagonista e delle figure (maggiori e minori) che le si muovono intorno, il loro mutare, il loro vivere trascolorante, sulla pagina – in una sorta di rifrazione degli specchi, ognuno tenta di conoscere gli altri e se stesso, fallendo – riporta a radici culturali diverse rispetto agli esclusivi e più vicini Verismo e Naturalismo.

Come osserva Maria Panetta nell'*Introduzione* (pp. 5-7), sembra presiedere all'ispirazione di Cicognani e alle peculiarità formali che la definiscono, quale nume tutelare, uno degli scrittori forse

maggiormente enigmatici (senza dubbio, fra i più sottilmente elusivi) del nostro Quattrocento: quel Lorenzo de' Medici alla cui poesia Cicognani dedicò un saggio nel 1950.

Del Magnifico Cicognani possiede infatti un amore per la fiorentinità – da intendere alla stregua di un *genius loci* travalicante le mura cittadine nel coinvolgimento dei paesaggi circostanti – che gli consente non di dissimulare, bensì di coniugare la sua innata eleganza con l'immersione nel sostrato popolare da cui emerge la Velia. Non si tratta di un infingimento quanto, piuttosto, di una differente manifestazione della medesima – aristocratica e vagamente nostalgica – appartenenza a una tradizione: sentimento che (non possiamo non credere) doveva animare anche il grande Lorenzo allorché, da poeta, si calò sia nelle vesti di Lauro, pastore dal nome petrarchesco al quale, nel poemetto eziologico *Ambra*, viene sottratta la ninfa amata, sia in quelle del rude Vallera, contadino del Mugello che sgrana con rime schiette la sua attrazione per la bella Nencia da Barberino, fresca e fragrante quanto una gemma di prato.

Il ricamo tenue (ma baluginante con improvvisi bagliori) di un antico oro rinascimentale s'intreccia dunque, nella tessitura del romanzo, al rosso filo della matrice verista; eloquente, per significare quest'insolita ma riuscita commistione, la descrizione della protagonista: «Alta slanciata e i fianchi molleggianti e il petto che spiccava acerbo, era una gioia a vederla camminare: chi le aveva regalato tanta grazia? I capelli morati, a onde, e la bocca d'un carnicino vivo: negli occhi poi un fòco, un fòco... E alla cintura portava sempre una ciocca di geranio rosso» (p. 47).

La sensualità della giovane donna, suggerita dalle curve del corpo e dall'andatura nonché rimarcata dal cromatismo del rosso (proposto dapprima con termini pittorici e metafore, e solo in fine periodo semplicemente, nudamente evocato e menzionato), acquista un tocco sorprendente di delicatezza e s'incide, nella mente del lettore, con il nitore di un dipinto rinascimentale; sfuocato, sembra, curiosamente, solo il viso, poiché gli occhi della fantasia indugiano sulle onde dei capelli «morati» e sul «carnicino» delle labbra, più ardenti di qualsiasi geranio.

La vita che appassionatamente fluisce nelle vene della Velia, che le batte nei polsi e la rende una seduttrice sedotta dall'urgenza stessa del proprio abbandono pare improntata alla medesima gratuità irresistibile di una fioritura, a primavera, alla medesima (almeno iniziale) assenza di pensiero. Al contempo, però, l'ebbrezza contagiosa che l'invade (cfr. le pp. 50-51 e 138-139) risulta orlata, in un romanzo fitto di «polarità ben definite e ricorrenti» (*Introduzione*, cit., p. 6), dal lievissimo tremore infuso dal sospetto della bellezza fuggente (tremore che – a conferma dell'anima antica del romanzo – riconosciamo nella più alta lirica del XV secolo): pare che la Velia voglia spremere ogni istante dell'esistenza, perché sente quanto ciascuno sia irripetibile, e, una volta goduto, perso, irrimediabilmente.

E così, nel leggere un passo che immerge la giovane donna tra i petali, complice la coroncina di corolle che ella desidera per la sua chioma, riesce pressoché inevitabile pensare alla ballata poliziana detta delle rose: «Qualche volta arrivava, se occhiasse in una siepe un bel tralcio fiorito, a farne per sé una ghirlanda – che luce pigliava il morato dei suoi capelli ondulati! –; e se le avveniva, alla siepe, di bucarsi un dito, correva a lui [Beppino]: «Succhia qui! succhia qui!», e stringendo il dito bucato faceva che la puntura buttasse la gocciola rossa: «Qui, succhia qui!»; e gli faceva assaggiare il suo sangue. Quando poi era colma d'ebbrezza, allora cingeva il capo di lui, di ghirlanda, e gli ballava dintorno, battendo le mani. a quel suo feticcio di legno vestito da uomo. E le altre ragazze le invidiavano codesta sua felicità» (p. 65). Se la Velia, sia pure inconsciamente, sia pure involontariamente, ha in dono la nobile grazia di una fanciulla danzante dei tempi passati, questo retaggio impallidisce e si stempera nel confronto e nel contatto con il sangue autentico che, sgorgando da lei, la segna insieme a coloro che la amano.

Dotata di un'irrefrenabile tendenza a espandersi negli altri e nelle cose, l'eroina di Cicognani inoltre, più che riflettersi nel paesaggio è il paesaggio: lo è, ad esempio, quando, sul far delle crepuscolo, assorbe l'oro finissimo dell'aria sino a sentirsene intridere (p. 127), o quando pare tramutarsi in un'onda di profumi, aliante nella zona del torrente Mugnone (pp. 167-169; si ricordi poi che il corso del Mugnone contribuisce al reticolo d'acque e d'amorose vicende narrato da un altro, trecentesco, maestro di Toscana: il Boccaccio del *Ninfale fiesolano*).

Maria Panetta, le cui pagine introduttive acutamente si aprono nel riconoscimento della toscanità di Cicognani dominata dall'*exemplum* del Magnifico, rileva in seguito che «il romanzo si può leggere anche, senza forzature, come un cammino interiore di quasi tutti i personaggi dall'oscurità alla luce, dal Caos al Logos, dal vizio alla virtù, dal peccato alla redenzione» (*Introduzione*, cit., pp. 10-11). E la veemenza con cui la Velia intraprende infine quello che ritiene il proprio cammino di riscatto altro non è se non il corrispettivo, pur nell'apparente contrapposizione, del suo slancio erotico: è, sempre, vita.

Una vita con la quale si sintonizzano, secondo l'idea «di matrice neoplatonica» di una «Anima del mondo» che tutto pervade (ivi, p. 8), persino gli oggetti inanimati. Si spengono, talvolta, i colori, «sognano la vita tutte le cose prima di morire di malinconia» (p. 137) e fanno gocciolare, a sera, le loro «lacrime» (p. 139). E noi sentiamo qui un'eco più remota del sentimento, del pentimento cristiano. Sentiamo un'eco virgiliana: *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*, recita infatti il v. 462 del primo libro dell'*Eneide*. E ancora, pur mentre essa pare spegnersi e svanire (infatti, inarrestabile quanto la primavera non può non essere anche il tramonto), noi lettori sentiamo in questo romanzo, prezioso e adesso riscoperto, la vita: arcaica ed eterna, uguale a sé e irripetibile; vita che Cicognani imprime in ogni riga, dolente d'ardore. Come riesce a essere – insospettabilmente, incredibilmente: in ogni suo sorriso o pianto – una donna.

Andrea Manzillo

Alberto Comparini

«*Tu consideri la realtà sempre come titanica*». Pavese, *Leucò e il doppio mostruoso*

«Italianistica»

XLIII, 1, 2014

pp. 133-150

ISSN: 0391-3368 (ISSN elettronico 1724-1677)

Con questo saggio Alberto Comparini si inserisce nella disputa intorno ai *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese (1947), testo sul quale la critica si è sempre divisa. Passando velocemente in rassegna i pareri dei protagonisti del dibattito, Comparini pone l'accento sui limiti che li accomunano: lo studio concentrato sull'analisi tematica dell'insieme, senza mai soffermarsi sui testi singoli, e una lettura della successione di essi in chiave evolutiva, come passaggio dal caos titanico alla legge apollinea.

L'autore respinge questa interpretazione, mostrando come Pavese abbia invece pensato e strutturato l'opera in modo dialettico, sviluppando in essa l'eterno scontro tra irrazionale e razionale e tematizzando il conservarsi delle tracce del caos dionisiaco all'interno dello spirito apollineo. Fra tutti gli interpreti dei *Dialoghi*, Comparini si riallaccia così alla voce solitaria di Graziella Bernabò, l'unica a ritenere fino ad oggi che Pavese intendesse collegare l'armonia esistenziale possibile non all'intervento della legge olimpica e alla conseguente uccisione dei titani, bensì alla riscoperta delle origini irrazionali dell'umano, essendo per lui il caos titanico mai completamente superabile dall'uomo. E infatti, in un appunto de *Il mestiere di vivere* riguardante i *Dialoghi*, Pavese definì la realtà come «sempre titanica, cioè come caos umano-divino, ch'è la forma perenne della vita» (citato da Comparini a p. 138).

Forte dell'intuizione di Bernabò, Comparini compie un passo in più grazie a un suggerimento di Monica Lanzillotta, secondo la quale nei *Dialoghi*, non meno che nelle poesie giovanili pavesiane, lo scontro tra razionalità e irrazionalità «si risolve in una sintesi dialettica segnata dalla compresenza di questi due elementi in un'unica dimensione esistenziale» (p. 138): in tal modo Pavese, secondo la Lanzillotta, attuò una rivisitazione del mito classico, rendendolo rappresentazione sintetica di caos e luce.

Per Comparini il recupero dell'irrazionalità, nei *Dialoghi*, avviene secondo il modello del doppio mostruoso descritto da René Girard ne *La violenza e il sacro* (1972). Lo studioso francese, attraverso gli esempi di Edipo e Dioniso, entrambi somma di esseri differenti (il primo è figlio e sposo di Giocasta, padre e fratello dei propri figli; il secondo è dio, uomo e toro), giunge alla conclusione che requisito fondamentale per l'esistenza di ogni creatura, sia essa mortale o immortale, è il doppio mostruoso, l'unione di malefico e benefico.

Prendendo in esame alcuni dialoghi, Comparini fa notare come Pavese, a suo modo, anticipasse la tesi di Girard, specialmente nell'introduzione al dialogo *La rupe*, posto dal critico a paradigma dell'intera opera. In queste pagine introduttive, in cui viene esposto il tema su cui verteranno le riflessioni dei personaggi, si suppone che nell'era titanica «non ci fossero che mostri»; dalle parole dei protagonisti, però, si evince che i mostri non sparirono con l'avvento della luce olimpica, e che il selvaggio perdurò nonostante l'intervento degli dei. Il titano Prometeo, affermando che «i mostri non muoiono», intende dire che essi continueranno a vivere nelle gesta dell'olimpico Eracle: apollineo e dionisiaco sono essenziali l'uno all'altro, ed entrambi alla formazione della coscienza dell'uomo. I mostri di cui si dice nel dialogo, insomma, altro non sono che i mostri necessari individuati da Girard.

Alla luce di questa lettura girardiana appare molto significativo a Comparini anche il dialogo *Gli dèi*, non a caso posto da Pavese come ultimo della serie. In esso s'invoca un ritorno alle origini, quando mito e logos coincidevano e l'uomo non era così distante dalla propria natura. Solo questo

ritorno potrà ridare valore alla parola poetica, potrà consentirle di uscire dallo sterile individualismo, riavvicinandola a ciò che è comune all'intera umanità.

Comparini con la sua analisi inquadra secondo prospettive nuove uno dei lavori più complessi di Pavese, un testo che alla sua uscita fu accolto tiepidamente dal pubblico e dalla critica, ma nel quale, invece, è probabilmente racchiusa più che in altri la cifra più autentica del pensiero dell'autore.

Tiziano Toracca

Roberto Contu

Anni di piombo, penne di latta (1963-1980. Gli scrittori dentro gli anni complicati)

Passignano sul Trasimeno

Aguaplano

2015

ISBN: 978-88-9773-852-7

Il libro di Roberto Contu (nell'ottima edizione curata da Raffaele Marciano) è utilissimo per chiunque voglia approfondire il ruolo tenuto dai maggiori scrittori italiani (in particolare: Pasolini, Calvino, Fortini, Sciascia, Moravia) tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento. L'idea conduttrice del testo è molto chiara e si concretizza nella scelta di discutere gli anni di piombo a partire da una «periodizzazione anomala» (p. 5): per Contu, l'atteggiamento degli intellettuali italiani tra il 1963 (data di pubblicazione del romanzo di Calvino: *La giornata di uno scrutatore*) e il 1980 (anno della strage di Bologna), testimonia la loro incapacità di «far fronte alla crescente complessità del reale» (p. 6). In questo «quindicennio lungo» si consumerebbe insomma una crisi sistemica nel mondo intellettuale italiano, destinata a inaugurare una nuova condizione nel rapporto tra scrittore e mondo e in particolare tra scrittore e impegno (con la fine dell'intellettuale legislatore). Il metodo di analisi di Contu merita attenzione: l'autore sceglie infatti di privilegiare «la produzione d'occasione su quella letteraria», sul presupposto che questa produzione «estemporanea» (p. 6) testimoni più efficacemente le ragioni e gli snodi della crisi.

Nella prima parte del volume, *La caduta degli dèi (i secondi Sessanta)*, Contu rintraccia nelle riflessioni svolte tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta da Calvino, Pasolini e Fortini i segni di un passaggio storico fondamentale, ovvero, parafrasando Calvino (vero protagonista di questa prima parte), i segni di una crisi della linea morale e civile della letteratura. I saggi scritti da quest'ultimo, poi raccolti in volume nel 1980 col titolo *Una pietra sopra*, gli interventi pubblicati da Pasolini nella rubrica «Dialoghi con Pasolini» su «Vie Nuove» (1960-1965) e nella rubrica «Il Caos» su «Tempo» (1968-1970), le riflessioni, infine, svolte da Fortini in *Verifica dei poteri* (1965) rappresentano bene il bisogno degli intellettuali di ridefinire la propria funzione di fronte alla nuova società sorta dal boom economico. Il termometro principale di questa rapida mutazione è rappresentato per Contu dalla «iata che si venne a creare tra scrittori e nascenti culture giovanili [...] fenomeno [...] inedito nella storia occidentale» (p. 12). È in questa originale prospettiva di analisi che si giustifica la scelta dell'autore di far coincidere il Sessantotto con il Movimento Studentesco e di privilegiare, da un lato, gli interventi in cui gli scrittori descrissero polemicamente «i nuovi giovani prima del Sessantotto» (pp. 37-60) e, dall'altro lato, gli interventi con cui presero posizione di fronte alla rivolta studentesca tentando di individuarne il significato politico (pp. 61-111). Non sorprende dunque che l'ultimo capitolo di questa prima parte (pp. 113-137) sia dedicato all'ampio, acceso e persistente dibattito sorto attorno alla poesia (*Il Pci ai giovani!*) in cui Pasolini denunciava con toni provocatori la natura tutta borghese della rivolta giovanile. A partire dalla complicata vicenda editoriale del testo (variamente pubblicato e da più parti commentato e strumentalizzato), Contu ricostruisce dettagliatamente la *querelle* che ne scaturì (essendo appunto esemplare delle varie posizioni in campo) fino al bilancio definitivo che ne diede lo stesso Pasolini (così come ricostruito in seguito da Siti e Siciliano) in un articolo poi confluito negli *Scritti corsari* con il titolo: *Marzo 1974: manicheismo e ortodossia della «Rivoluzione dell'indomani»* (p. 136).

Nella seconda parte del volume, *All'ombra del corsaro (da piazza Fontana all'idroscalo di Ostia)*, l'autore discute e confronta le strategie che questi scrittori adottarono nella prima metà degli anni Settanta per mantenere il loro ruolo di guida intellettuale e per farsi interpreti di una realtà sempre più «complicata» (aggettivo evidenziato già nel titolo del volume). Rispetto a Calvino

(«L'illuminista impacciato», pp. 217-232), Fortini («La formica rovesciata», pp. 232-245), Moravia («La situazione e il locale», pp. 246-261) e Sciascia («I nodi senza il pettine», pp. 261-277), è Pasolini ad avere il peso maggiore: tanto le pagine dedicate a chiarire il suo rapporto con la sinistra extraparlamentare (e in particolare con *Lotta continua*) e a ricostruire le polemiche con Fortini e Calvino, quanto le pagine relative a *Petrolio* («il romanzo delle responsabilità», p.167) e allo stretto legame tra quel romanzo e le tremende accuse che l'autore rivolgeva intanto, pubblicamente, ai gerarchi Dc, evidenziano l'assoluta centralità di Pasolini nell'analisi del rapporto (nuovo e problematico) tra l'intellettuale e la società neocapitalista (e in questo senso, come mostra bene Contu, l'autore più vicino a Pasolini è Sciascia). Proprio la morte di Pasolini, diventato nel frattempo esemplare di un nuovo modello di intellettuale per l'appunto «corsaro» e «luterano», «segnò uno spartiacque» nei Settanta perché costrinse gli altri scrittori «alla domanda critica sul proprio essere voce pubblica in un periodo così controverso» (p. 145). Un intero capitolo, *Per il corsaro* (pp. 279-313), raccoglie inoltre l'interpretazione che di quell'evento (e più in generale del caso Pasolini) diedero i principali intellettuali del tempo (oltre a quelli già citati: Parise, Citati, Maraini, Volponi, Eco, Testori, Fallaci, Caproni).

La terza parte del volume, *Dentro il buio (fino agli Ottanta)*, indaga il ruolo degli scrittori nella seconda metà degli anni Settanta di fronte soprattutto a due eventi: il ritorno della contestazione studentesca (con la deflagrazione del 1977) e l'intensificarsi della lotta armata (il culmine della quale fu raggiunto con il sequestro Moro nel 1978). Per quanto concerne il primo punto, Contu sottolinea la sempre più esplicita rottura tra intellettuali e movimenti e in questa prospettiva considera la vicenda di Fortini come emblematica e paradigmatica (e la posizione di Eco come «quella che avrebbe avviato il dibattito più acceso», p. 319). *Coraggio o viltà degli intellettuali* (pp. 361-428), il capitolo dedicato a ricostruire l'acceso dibattito intorno al ruolo politico dell'intellettuale (e in particolare il rapporto con il Pci), è il più ricco di dati e testimonianze e in certo modo anticipa l'*Epilogo* del libro (pp. 487-492), vale a dire l'invito dell'autore a contestualizzare la crisi dello scrittore intellettuale «in un panorama di crisi sistemica ed epistemologica iniziata ben prima» (p. 489). Per quanto riguarda il secondo punto, la lotta armata, Contu procede (al solito) affiancando tra loro le diverse posizioni assunte dai diversi scrittori di fronte all'uso politico della violenza e di fronte a *L'affaire d'Italia* vale a dire al rapimento di Moro. La vicenda di Sciascia è in questo senso centrale: diversamente dagli altri intellettuali e in modo simile al Pasolini di *Petrolio*, Sciascia «si affidava allo strumento letterario per cercare di intuire quello che la povertà dei dati a disposizione avrebbe potuto permettere» (p. 437), dando forma a «un tentativo estremo di restituire facoltà politica di intervento alla letteratura» (p. 490). Un tentativo, tuttavia e tutto sommato, fallito. Infatti, l'«abbastanza evidente» (p. 491) naufragio degli scrittori negli anni Settanta fu determinato «non solo dall'impossibilità [...] di comprendere a fondo i nuovi modelli collettivi imposti [...] dai figli del boom economico», ma anche, più radicalmente, dall'insorgere di «una società *troppo estesa e troppo di tutti* per continuare ad aspettare la parola di uno solo».

Johnny L. Bertolio

Giulia Corsalini

«*La notte consumata indarno*». *Leopardi e i traduttori dell'Eneide*

Macerata

Edizioni Università di Macerata (eum)

2014

ISBN: 978-88-6056-405-4

«Indarno»: a partire da questo avverbio si avvia, sin dal titolo, una nuova e aggiornata analisi dedicata al rapporto tra Giacomo Leopardi traduttore dell'*Eneide* e i precedenti letterati che si cimentarono in analoga impresa. Ovviamente nel caso del poeta di Recanati ci si deve limitare al secondo libro, pubblicato da Pirotta nel 1817, su cui ha scritto parole citatissime Luigi Blasucci (*Una fonte linguistica [e un modello psicologico] per i Canti: la versione del secondo libro dell'Eneide*, in *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani [Recanati 22-25 settembre 1980], Firenze, Olschki, 1982, pp. 283-299).

Negli ultimi anni, in parallelo con l'impresa dello *Zibaldone* in inglese, si sono intensificati a ritmi davvero notevoli gli studi sul Leopardi traduttore: basti citare l'ultimo Convegno internazionale di studi leopardiani tenutosi a Recanati nel 2012 sul tema *Leopardi traduttore: teoria e prassi*.

Giulia Corsalini si inserisce in questo filone con il suo volumetto, diviso in due parti: nella prima, la più ampia, l'autrice si sofferma ad analizzare direttamente le relazioni, tutt'altro che scontate, tra Leopardi e i suoi più o meno immediati predecessori: Annibal Caro, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo in quanto teorico della traduzione, Clemente Bondi, Anton Maria Ambroggi e Giuseppe Solari. La seconda parte, invece, approfondisce la lezione maturata sul testo virgiliano in vista delle poesie originali e su uno spunto tematico presente nel secondo dell'*Eneide*, ovvero il rapporto tra l'uomo e gli dèi e la questione del destino.

Queste due sezioni realizzano quel doppio versante che spesso guida i critici del Leopardi traduttore: da un lato, l'analisi della traduzione di per sé, con uno sguardo al modello originale e alle versioni precedenti, dall'altro lo sperimentalismo di questo laboratorio giovanile, quando non infantile, in vista dei *Canti*. Dai saggi di Corsalini, attenta a mettere in luce sia i debiti linguistici sia quelli stilistici, emergono alcune osservazioni illuminanti: fra queste, l'applicazione degli *enjambements*, pure riccamente, teatralmente impiegati già da Alfieri, a «nessi di particolare valore evocativo e patetico» (p. 57). Inoltre, Corsalini fa notare come tra la traduzione alfieriana e quella leopardiana si inserisca la lezione del saggio *Caro e Alfieri traduttori di Virgilio* di Ugo Foscolo: in nome dell'ideale della fedeltà a Virgilio proclamato dal Foscolo, Leopardi ottunde le punte eccessivamente drammatiche della resa dell'astigiano e trattiene quanto ritenuto conforme alle proprie esigenze di poetica.

Per quanto riguarda la messa a frutto del lavoro di traduzione nella prospettiva delle poesie originali, fino all'ultima *Ginestra*, Corsalini puntualizza le acquisizioni della critica rilevando i calchi provvisti di maggior espressività. Si impone in questo senso ora una direzione «insieme elegante e familiare» (p. 129), prevalente negli idilli, ora un'ispirazione anticheggiante basata in particolare sui latinismi e adoperata specialmente nelle canzoni. Fin dalla sua versione Leopardi sembra approfondire, del testo di Virgilio, le sfumature malinconiche ed elegiache adattandole poi alla poesia sentimentale tipica dei moderni.

Non è facile districarsi in una catena non corta di possibili anelli intermedi, ma resta indiscutibile che gli esametri dell'*Eneide* e, in ordine di importanza, la traduzione di Caro (si rammenti il v. 8 «odi greggi belar, muggir armenti» del *Passero solitario*, modellato su «udian greggi belar, muggiare armenti» di Caro, *Eneide* VIII, v. 553) rappresentino i due più inossidabili. Se però Caro e in parte Bondi rappresentano il polo della grazia e dell'eleganza formale, Alfieri occupa quello, opposto, del ritmo vibrante e sprezzato, dello spirito eroico, a Leopardi affine non solo a livello

stilistico. Tale duplicità si riscontra, secondo Corsalini, anche sul piano tematico: soffermandosi sul rapporto tra uomini, divinità e fato, l'autrice sottolinea come Leopardi, all'umanesimo rinascimentale di Caro, preferisca il «senso della ribellione e della rottura dell'armonia» tipico di Alfieri (p. 157).

Irene Palladini

Claudia Crocco

La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni

Roma

Carocci

2015

ISBN: 978-88-430-7424-2

La poesia italiana del Novecento si configura come «un atto di costruzione e di ricostruzione» della tradizione lirica novecentesca. Sin dalle prime battute, l'autrice chiarisce a dovere le finalità del volume: «Le pagine che seguono sono un tentativo di ricostruire il canone della poesia del Novecento nei suoi momenti di formazione principali, identificandoli a partire dal dibattito critico (antologie, riviste, saggi, storie della letteratura, inchieste di sociologia della letteratura)». Il progetto appare invero ambizioso, specie se supportato dalla strenua convinzione che un'operazione siffatta «possa contribuire a una riflessione sui mutamenti del genere poetico negli ultimi quarant'anni, e sul senso che si vuole dare alla poesia oggi». Tale chiarezza progettuale, dal sapore programmatico, sostanzia sia la lucida mappatura della tradizione del Novecento poetico, sia la elaborazione di una «nuova sistemazione critica della poesia più recente», cui è dedicato interamente il capitolo conclusivo *Gli anni Novanta*.

Ed è proprio partendo dalla ridefinizione del canone, da intendersi come «insieme delle norme che fonda una tradizione», esperito dalla autrice nella sua sostanziale fluidità magmatica, e non in una accezione monolitica e binaria, e posto in relazione al contesto critico, densamente plurale, della contemporaneità, che Claudia Crocco riesce efficacemente nell'intento. Le sue sonde critiche non si arenano nella riduzione delle voci autoriali esaminate ad algidi modelli museificati, delineati nella asfittica immobilità di una normatività estetica, ma propongono, anche attraverso la problematizzazione della «soglia simbolica di ciò che intendiamo per poesia contemporanea» e mediante una concezione aperta di ogni sistema di periodizzazione, una lettura ariosa della lirica del Novecento.

Di più, è proprio la categoria interpretativa, carsica e latente, del modernismo a porsi come stella polare nella ricognizione critica della studiosa. Il modernismo è concepito dalla Crocco come costellazione in cui gravitano tutti i poeti che maturano il necessario attraversamento dell'ideale di vita come letteratura e dell'estetizzazione dell'attività poetica. Per quanto a tutt'oggi suscettibile di ulteriori apporti critici, il modernismo annovera tutti quei poeti che esprimono, nei loro versi, una sostanziale crisi epistemologica, che «Vivono nelle città moderne visualizzandole in modo deformato (Palazzeschi) o da punti di vista appartati (Saba, Ungaretti, Rebora); spesso ricorrono allo straniamento, e descrivono se stessi in forma reificata, come se guardassero il proprio io dall'esterno o lo sottoponestero a una radiografia (Sbarbaro). Anche la rappresentazione del tempo cambia visibilmente: non c'è la proiezione verso il futuro tipica del futurismo; tuttavia la dimensione cronologica è sempre frammentaria, attimale». L'assunzione, benché mai costrittiva, di tale categoria ermeneutica consente interessanti affondi critici, senza che si produca mai l'inerte affastellarsi di voci poetiche, il mero avvicinarsi di gruppi e movimenti e la parcellizzazione atomistica della poesia in un vuoto pneumatico, in una galassia scevra di coordinate.

Rilevante, nel volume, è inoltre l'attenzione prestata all'«anfibo genere letterario» (Sanguineti) delle antologie poetiche, sempre bilicanti tra museo e manifesto. Molto opportunamente la Crocco osserva come il genere, «a metà tra la poesia, il saggio, la storia della letteratura» abbia svolto una funzione cruciale nella lirica novecentesca: «da un lato si propone di trasmettere un testo per garantirne la durata, dunque svincolandolo da coordinate storiche; dall'altro si basa su un giudizio di valore, cioè su una scelta critica condizionata dal tempo in cui l'opera viene allestita». Così, dalla analisi della genealogia delle cretomazie, per così dire, storiche, la mappatura si arricchisce dei più

recenti apporti. Ne deriva una «varietà di posizioni», espressione di una pluralità tanto sgranata da farsi pulviscolare. E l'autrice pensa, in particolare, «alle molte antologie generazionali e di tendenza» pubblicate nel corso degli anni Novanta, le quali esaltano la tensione evocativa della lingua poetica, tesa a intercettare gli aspetti «irrazionali e mitici della natura», ma dal debole spessore critico. L'apertura indiscriminata che caratterizza alcune di queste antologie, di recente e recentissima pubblicazione, assimilabili, almeno in parte, a una sorta di catalogo asistemico, produrrebbe una deriva «impressionistica e irrazionale», figlia di una appercezione della poesia «rappresentabile e percepibile solo per via intuitiva».

Di sicuro interesse, nel volume, si rivela lo spazio accordato al ruolo svolto dalle riviste nella tradizione letteraria e alla evoluzione del dibattito critico che da loro si è irradiato, nella consapevolezza che le riflessioni alimentino e condizionino lo sviluppo della poesia, in un fecondo sistema di relazioni e reciprocità endemiche.

Senz'altro, uno dei pregi del volume consiste nella rinuncia a stilare inossidabili cammei-blasoni autoriali, raggelati in una fissità che, più che comunicare un'idea di perfezione, evocherebbero solo l'impressione della rigidità cadaverica. Più persuasivamente, la Crocco coglie tanto nell'autore, quanto nell'opera la fluidità sinuosa, sia praticando un'attenta analisi intratestuale, sia intessendo una filiera di innesti intertestuali, sempre criticamente documentati.

Dopo aver stilato rapsodici profili bio-bibliografici, la studiosa saggia l'irriducibile nucleo poetico delle opere, il quale, nella fitta trama di relazioni, come per subitanea efflorescenza, emerge potente e numinoso. Attraverso continue intersezioni, l'autrice tratteggia un quadro della poesia novecentesca tutto stratificazioni e smottamenti, nient'affatto reificato in una glaciale impassibilità. L'impressione è che il suo sguardo sappia scorgere, e non di rado intuire, continui prestiti e sconfinamenti, ben oltre le sedimentate acquisizioni critiche. Ogni opera è posta in relazione sia a modelli pre-esistenti agiti per assimilazione, attraversamento e distanziamento, sia a opere successive, in una sorprendente galassia di rifrazioni e proiezioni in cui finanche la specularità non cede all'incrostazione dell'inerte calco.

Di ogni opera analizzata, puntuali sono i rilievi stilistici, sebbene resi con fulminee annotazioni, i quali molto disvelano, specie sperando la duplice istanza di persistenza e superamento di stilemi consolidati nella e dalla tradizione. Penso, tra le altre, alla sezione incentrata sulla analisi del «modo anticlassico e repertoriale» di riuso di forme chiuse della tradizione metrica italiana, caratterizzanti certo Zanzotto o il Sanguineti di *Postkarten*. E, in riferimento ai poeti ascrivibili alla più stringente contemporaneità, si impongono, per vigore e spessore, le pagine dedicate alle forme fluide di Patrizia Valduga e Gabriele Frasca. In particolare, persuasiva è l'analisi sintomatologica di una corporalità irredenta e desublimata, veicolata da un lessico grumoso, materico e pulsionale, non estraneo a incursioni in un barocchismo macabro.

Tutto il volume, nient'affatto riducibile al compendio divulgativo, si rivela tramato di rivoli analitici e, mi si passi l'immagine, irrorato di estuari critici, mai a scapito di una sostanziale chiarezza espositiva. Come a dire che gli scorci critici non intorbidano i fondali, i quali emergono con il luore della esattezza, anche per la diffusa limpidezza e sobrietà di una scrittura elegante e senza orpelli.

Numerose le pagine che meriterebbero, in questa sede, una meticolosa attenzione. Penso, in particolare, a quelle dedicate alla disforia percettiva di Sbarbaro, alla sua «atonìa vitale», o alla «teatralizzazione» e «dialogicità» che informano la scrittura di Gozzano o, in anni più recenti, alla «verbalizzazione dell'inconscio» della Rosselli, alla «elegia del quotidiano» di Giudici, o agli «squarci icastici», concreti e fiabeschi al contempo, del mondo milanese di *Somiglianze* di De Angelis.

Ma è soprattutto per la rilevanza attribuita alla figura della tautologia, potenzialmente infinita e intimamente inquietante, che il lavoro convince appieno. Tautologia, beninteso, concepita nella duplice accezione di paradigma sia esistenziale, sia poetico, correlativo di uno iato tra *res et verba*, di una sostanziale distonia e discrasia tra parole e cose, nella radicale insensatezza e insignificanza del tutto. Così, nelle sezioni dedicate a Sbarbaro, Montale, Sereni e Fiori la studiosa insiste sulla

pregnanza della figura «statica e mortuaria», corrispettivo dell' «orrore per la ripetitività dell'esistenza».

In merito alla scelta dei testi poetici antologizzati, la studiosa non cede mai alle lusinghe di una funzione meramente illustrativa, tanto meno esornativa, innescando un sapiente cortocircuito dialettico, anch'esso mai conchiuso e pacificante, ma virato a un'irriducibile apertura assunta a paradigma di senso.

Certo, nel volume non tutto è pienamente condivisibile. In particolare, suscita una qualche perplessità l'osservazione inerente la funzione Ungaretti: «Nonostante sia diventato un classico della letteratura italiana, la sua esperienza poetica non rappresenta più come in passato un punto di confronto per parlare del presente». Non del tutto convincente suona, inoltre, il giudizio formulato sul «manifesto paradossale» *La parola innamorata*, antologia curata da Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro. La Crocco osserva come la cretomazia rechi il segno delle discussioni critiche del tempo «in modo ambiguo e involontario». A rileggere oggi sia la nota prefazione *La statua vuota*, sia l'antologia nel suo insieme, pare che non tutto sia tanto aleatorio e involontario. E che, al contrario, una certa consapevolezza traluca eccome, anche se, magari, in funzione contrastiva rispetto al dibattito coevo.

Spiace infine rilevare che la pur ampia e raffinata analisi del movimento della neoavanguardia non contempli alcun cenno ad autori notoriamente eslege, forti della loro marginalità corteggiata ed esperita sino agli esiti estremi: penso, in particolare, sia ai poeti del Mulino di Bazzano, sia alla voce unica di Patrizia Vicinelli.

Per concludere, nella sezione dedicata ai *Ringraziamenti* la Crocco annota: «Sono grata ai poeti che mi hanno concesso di intervistarli, perché quei colloqui mi hanno permesso di comprendere meglio ciò che intanto leggevo nei libri: Antonella Anedda, Marco Benedetti, Franco Buffoni, Stefano Dal Bianco, Milo De Angelis, Gabriele Frasca, Paolo Maccari». In effetti, nella sezione *Gli anni Novanta*, senza nulla togliere alla profondità e rigore di analisi, si percepisce una intensa adesione empatica, almeno in parte scaturita, forse, dal serrato confronto con gli autori. A testimoniare, se mai ce ne fosse bisogno, quanto il dialogo con i poeti del nostro tempo possa conferire, senza ottenebrare il lucido distacco critico, densità alla analisi e alla sistemazione critica del presente della poesia. Anche per questa attenzione sensibile alla oralità, l'autrice avrebbe potuto inserire, all'interno del volume, una sezione dedicata alla dimensione performativa della poesia contemporanea. In effetti, scrivendo di *Rame* di Frasca, la Crocco annota nella sezione emblematicamente intitolata *Il pubblico della poesia (1975-89)*: «Gli schemi metrici e l'uso ossessivo di forme di ripetizione sono motivati in questo modo: innanzitutto aumentano la memorabilità di un contenuto testuale; creano inoltre le condizioni di una performance orale, ritenuta indispensabile». Il puntuale rilievo critico avrebbe dovuto, forse, dare l'abbrivio all'analisi più particolareggiata di un fenomeno per nulla episodico ed esornativo, ma intimamente connaturato a una certa visione di poesia totale.

Luca Mendrino

Gabriele d'Annunzio

Manuale del Rivoluzionario

A cura di Emiliano Cannone

Modena

Tre editori

2013

ISBN: 88-86755-66-X

Sul pensiero politico del vate di Pescara «è stato scritto probabilmente tutto e il contrario di tutto» (p. 24), afferma Emiliano Cannone nell'*Introduzione* di questa singolare antologia di scritti dannunziani. Si pensi, per esempio, all'arbitraria e incomprensibile riduzione del poeta a «Giovanni Battista del Fascismo», soltanto perché guardò con favore all'espansione coloniale dell'Italia in Etiopia, ebbe corrispondenza epistolare con il duce e per qualche motto fiumano (è il caso di «Me ne frego») sfruttato dal partito. Si sa pure che d'Annunzio fu fra i firmatari del *Manifesto* di Gentile, ma come tanti altri illustri esponenti della nostra letteratura. Al contrario, come ricorda Cannone, d'Annunzio non soltanto non fu mai fascista, ma non poteva assolutamente esserlo, poiché in lui fu sempre forte una netta avversione a ogni tipo di regime totalitario.

Il grande storico del fascismo Renzo De Felice ha scritto che «D'Annunzio non fu, né a Fiume né mai, un vero politico [...] e la sua politica [...] fu assai spesso il prodotto di stati d'animo e di reazioni morali» (*D'Annunzio politico 1918-1938*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. X). Alla luce di questa significativa affermazione è possibile apprezzare maggiormente lo sforzo del curatore nel non voler individuare a tutti i costi, attraverso sterili congetture, il pensiero politico dell'autore.

L'intento del *Manuale* – una selezione di brani e citazioni poco noti, prevalentemente di tipo giornalistico, ascrivibile per la maggior parte al periodo fiumano – è uno soltanto: «far emergere tutte quelle peculiarità del pensiero dannunziano che permettono di caratterizzarlo come rivoluzionario» (p. 26). In ultima analisi questa operazione può dirsi certamente riuscita.

Dopo l'eccellente *Introduzione* il volume antologico vero e proprio è strutturato in dieci capitoli, uno per ogni nucleo tematico del rivoluzionarismo dannunziano, racchiusi da un *Prologo* e un *Epilogo* in versi (*Laus vitae*, XVIII, vv. 316-357; *Laus vitae*, IV, vv. 21-126). Se infatti al pensiero politico dannunziano mancò sistematicità (ed è il motivo principale della sua difficoltà di definizione), nella sua inconfutabile componente rivoluzionaria è possibile individuare invece una certa coerenza di fondo, che Cannone individua, per l'appunto, intorno a dieci principi teorici. Completano il libro tre capitoli di diversa natura: *I moti del d'Annunzio rivoluzionario*, *Hanno detto di lui* e la sezione *Vita e opere*. In ogni capitolo le citazioni dannunziane sono corredate da un essenziale apparato di note al testo, che diventa accuratissimo nei pochi casi in cui i brani riportati sono in versi, come per la *Pasquinata* contro Hitler e il *Canto di festa per calendimaggio*, componimenti per i quali è offerta pure la parafrasi.

Rivolta! dà il via ai capitoli antologici. Così il vate definiva l'atto rivoluzionario: «Ogni insurrezione è uno sforzo d'espressione, uno sforzo di creazione» (p. 33); e ancora «insorgere è risorgere» (p. 37). La necessità di una rivoluzione nell'Italia giolittiana e prefascista trova la sua giustificazione in primo luogo nel disfacimento provocato dal parlamentarismo e dall'ipocrita mentalità borghese del tempo (temi su cui si insisterà anche nel terzo capitolo): «La casta politica, che la [l'Italia] insudicia da cinquant'anni, non è capace se non di amministrare la sua propria immondizia [...]. Non meno bestiale e pusillanime è la gente nuova, che crede di portare in sé lo spirito della rivolta e non porta se non il fermento della disfatta» (p. 35). Da segnalare quella che è forse una delle dichiarazioni più significative, rilasciata a Randolpho Vella in un'intervista apparsa su «Umanità Nuova» del 9 giugno 1920, meno di tre anni dopo gli eventi della Rivoluzione d'ottobre: «Io sono per il comunismo senza dittatura» (p. 37).

«*Morti e vivi*», titolo del capitolo seguente, riprende quello di un celebre articolo dannunziano apparso su «Il Giorno» del 26 marzo 1900. Nel 1897 d'Annunzio era stato eletto deputato per la destra nel collegio abruzzese di Ortona. Il 24 marzo 1900, due giorni prima della pubblicazione dell'articolo, abbandona la destra e si unisce alla sinistra, pronunciando una frase di grande effetto: «Come uomo d'intelletto vado verso la vita» (p. 39). Così il poeta motivava la scelta di abbandonare la maggioranza parlamentare: «vedevo laggiù un gruppo di uomini risolti a difendere la loro idea con tutte le forze e con tutte le armi, accesi da una fede ardente, scossi da un furore sincero, [...] tutti straordinariamente vivi e capaci di manifestare la loro vitalità nel coraggio e nella pertinacia. [...] soli qui dentro alzati a sostenere la causa della vita fra tanta debolezza, tanta incertezza e tanta dissoluzione!» (p. 39). Anche in anni successivi l'edificio retorico costruito da d'Annunzio si fonderà sull'opposizione fra vita e morte. Si pensi a Montecitorio, che appare al poeta come un luogo popolato da cadaveri, dediti soltanto all'ignoranza e al calcolo opportunistico. A esso si contrappone Fiume, la «città di vita», la cui annessione all'Italia avvenne, come è noto, il 12 settembre 1919, per merito di un piccolo esercito guidato proprio dal poeta abruzzese: «La salutammo Città di vita. La volemmo Città di vita. La vogliamo Città di vita. E per consacrarla Città di vita attendiamo l'ora del sangue» (p. 46). Di grande interesse la nota 36, in cui Cannone individua alcune analogie lessicali fra le *Profezie* scritte da Leonardo da Vinci e l'universo cadaverico rappresentato da d'Annunzio, che non a caso scriveva: «Leonardo da Vinci potrebbe darmi una singolare imagine per rappresentare la funzione a cui sono atti i loro corpi adagiati. Nelle sue *Profezie* egli, che vedeva tutto, vide anche i futuri ministri dell'Italia una!» (p. 41). In *Per uno stato nuovo* Cannone riporta in massima parte articoli tratti dalla *Carta del Carnaro*, il testo della costituzione fiumana. Nonostante permangano dubbi sulla sua effettiva paternità, è importante rilevare come in tale documento ufficiale trovi spazio un concetto autenticamente dannunziano come la bellezza della vita, accostato ad alti ideali umani e civili, come le idee di libertà e di perfezionamento umano.

Fra i capitoli più significativi bisogna ascrivere *Antitotalitarismo*, in cui è riportata la *Pasquinata* contro Hitler. L'accanimento satirico contro il Führer trova conferme in alcune lettere a Mussolini dello stesso periodo, in cui il vate invitava il duce a non trascurare la minaccia nascosta dietro il nazismo: «è necessario vegliare sul commissario dell'ipocrisia poiché fu commesso l'errore di gradirlo» (p. 113). D'Annunzio non risparmia anche altri personaggi del panorama politico europeo di quegli anni, come l'ammiraglio austro-ungarico Horthy: «a proposito dell'Ungheria, io non posso approvare il regime di reazione e di terrore che oggi imperversa a Budapest [...]. E soprattutto mi spiace l'atteggiamento imperialista dell'Ammiraglio Horthy che rivolge le sue mire anche su Fiume» (p. 114).

D'Annunzio era lucidamente convinto che i problemi del mondo avessero cause di natura economica. Si spiega così la fortissima avversione nei confronti di quegli stati definiti «divoratori di carne cruda», ovvero Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia, il cui espansionismo capitalistico, immediatamente successivo alla Prima guerra mondiale, danneggiava anche l'Italia: «Liberiamoci dall'Occidente che non ci ama e non ci vuole [...] è divenuto una immensa banca giudea in servizio della spietata plutocrazia transatlantica» (pp. 117-118). In questo stesso capitolo, dal titolo *Contro il capitalismo imperialista*, si leggono alcune dure affermazioni contro la Società delle Nazioni, «quella lega di banchieri e di mercanti» (p. 123). D'Annunzio e il suo *entourage* diedero vita nell'aprile del 1920 alla Lega di Fiume, che avrebbe dovuto dar voce ai paesi umiliati dalla conferenza di Versailles e alle minoranze oppresse della terra, fra cui i neri d'America e i cinesi della California, come ricorda Cannone nell'*Introduzione*.

Si legge a tal proposito nel capitolo successivo: «alla *Lega delle Nazioni*, a questo complotto di ladroni e di truffatori privilegiati, noi opporremo la *Lega di Fiume*, raccogliendo qui i rappresentanti di tutti quei popoli che oggi patiscono l'oppressione e che vedono atrocemente mutilate le fibre viventi dei loro territori nazionali» (pp. 134-135). Questa vocazione all'internazionalismo degli ideali di Fiume è vissuta dal poeta come una forma astratta e pura di imperativo categorico: «Imperitura è invitta è l'idea di Fiume, [...]. Questa idea risplendente bisogna che oggi noi la

riconficchiamo nel falso cuore del mondo, con l'acume dello spirito e col peso del ferro» (p. 133). Il poeta mirava infatti a fare dell'Italia il punto di partenza di un processo rigenerativo che avrebbe dovuto portare al mondo un ordine nuovo.

Segue poi un capitolo sulla centralità del lavoro: «Io, per me, aiuterò i lavoratori a conseguire la redenzione [...]» (p. 143). Il poeta era fermamente convinto che il nuovo ordine della società umana dovesse fondarsi sul lavoro e non deve dunque sorprendere la sua centralità in alcuni dei passaggi più significativi della *Carta del Carnaro*.

Nel capitolo *Per un esercito liberatore* sono riportati alcuni passaggi del *Disegno di un nuovo ordinamento dell'esercito liberatore*, redatto da d'Annunzio insieme a Giuseppe Pfiffer. I due ideatori miravano a riordinare su basi democratiche l'esercito fiumano attraverso l'istituzione di un Consiglio militare che non facesse distinzioni per gradi tra i componenti, almeno in tempo di pace. Nei *Taccuini* l'esercito fiumano veniva retoricamente esaltato in questi termini: «C'è un solo esercito italiano: quello di Fiume. Sta in Fiume, resta in Fiume, difende Fiume, tiene Fiume contro tutto e contro tutti. [...] Noi pochi siamo oggi la più grande Italia, o Legionarii, e la necessità della grandezza è il nostro destino imminente» (p. 180).

La rassegna dei capitoli antologici si conclude con *Il «poeta armato»*: «Sto tra la vita e la morte, vate senza corona. / [...] / Sto tra la morte e la vita, sopra il crollo del mondo» (p. 181). Spiega il curatore nell'*Introduzione*: «d'Annunzio era d'altra parte animato dalla ferma convinzione che il riscatto di un popolo e la realizzazione di un ordine nuovo (considerati da lui come sforzi creativi e in quanto tali espressioni liriche dello spirito) avrebbero potuto realizzarsi solo se alla guida del processo rivoluzionario si fosse posto un "poeta armato", ovvero un individuo votato all'azione eroica ma in grado altresì di interpretare la storia, il retaggio e le aspirazioni di un paese» (p. 23).

Dopo una selezione di motti dannunziani

- Cannone ne

un'essenziale commento – e prima di *Vita e opere* si legge la sezione *Hanno detto di lui*. Alla luce di tutto ciò non devono sorprendere i giudizi di Lenin, che aveva compreso le potenzialità rivoluzionarie del pensiero politico dannunziano prima di altri: «In Italia c'è un rivoluzionario solo: Gabriele d'Annunzio»; e ancora: «Bisognava sfruttare la situazione creata dall'impresa dannunziana per volgerla ai fini della rivoluzione proletaria italiana» (p. 203). Similmente Gramsci: «Sono convinto da un pezzo che il partito avrebbe dovuto tentare di avvicinare D'Annunzio [...]. La rivolta dannunziana contro il vassallaggio imposto dall'Inghilterra e dalla Francia all'Italia è anche una nostra rivolta» (pp. 204-205). Non mancano neppure giudizi recentissimi, come quello dello studioso del ventennio Giordano Bruno Guerri, che in un'intervista pubblicata su «Il Piccolo» del 17 aprile 2009 si diceva convinto che «l'impresa di Fiume abbia precorso per molti versi il pacifismo terzomondista della seconda metà del Novecento» (p. 214) e che «La carta costituzionale del Carnaro [...] anticipa le costituzioni più avanzate» (p. 215).

Il *Manuale del Rivoluzionario* è un'antologia senz'altro atipica, ma molto attuale, costruita e strutturata con rigore e intelligenza. Adatta a un pubblico specialistico e non, ci propone un d'Annunzio poco noto, ma veritiero, la cui natura eversiva, antiparlamentare e vagamente anarchica ha pochi precedenti nella storia della letteratura italiana.

Maria Chiara Sassano

Paolo Dal Molin

Intorno a Didone. 'Varia ungarettiana' nell'archivio di L. Nono

«Lettere italiane»

n.2, 2014

pp. 294-313

ISSN: 0024-1334

Alla ricerca delle tracce che il legame tra Ungaretti e Nono ha lasciato nella vita e nelle composizioni del musicista, Paolo Dal Molin ha studiato le fotografie, le cartoline, gli scambi epistolari intervenuti tra i due nell'arco di circa quarant'anni. Non si tratta di una mera descrizione di documenti che attestano la simpatia e la reciproca stima tra il poeta e il compositore, ma di un'operazione più complessa, volta a sottolineare quanto l'amicizia con Ungaretti abbia profondamente influito sulle composizioni di Nono. È soprattutto dall'analisi delle carte e delle lettere conservate presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», nel Fondo Giuseppe Ungaretti e nell'Archivio Luigi Nono, che Dal Molin prende le mosse. Molte furono le pubblicazioni offerte dal poeta al compositore con dedica autografa, e emendamenti a mano di Ungaretti, considerate dallo studioso prove fondamentali del fruttuoso rapporto tra i due. È noto che Nono musicò i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* composti da Ungaretti e inseriti ne *La Terra Promessa*. Paolo Dal Molin, però, fa risalire il loro legame ad un periodo precedente la genesi di quest'opera. Dal Molin documenta che già intorno al 1948 Nono attinse dall'*Allegria* alcune liriche con l'intenzione di comporre un ciclo di intonazioni. Nella copia del *Sentimento del tempo* posseduta dal compositore le pagine della *Pietà* testimoniano il tentativo del giovane musicista di raggruppare i versi in un modo differente da quello proposto dal poeta, come accadrà per i futuri *Cori di Didone*, che Nono disporrà in un ordine che non è quello ungarettiano. Il progetto legato alla *Pietà* venne però abbandonato, presumibilmente perché, già tempo prima, Ildebrando Pizzetti aveva intonato una propria versione dell'inno.

Ungaretti e Nono, come emerge da una lettera inviata dal poeta al compositore l'11 marzo 1958, stavano pensando ad una collaborazione per un'opera teatrale, tratta dal *Diario di Anna Frank*. Ancor prima di *Didone*, il dramma di una donna vittima del destino e della storia era al centro del comune interesse. È a questo progetto, secondo Dal Molin, che potrebbe riferirsi la «bellissima promessa» a cui allude Ungaretti nella dedica stilata nella prima pagina della copia di *Vita d'un uomo* donata a Nono.

Lo studioso indugia, poi, sull'effetto che la voce di Ungaretti ebbe su Nono. Benché tra gli appunti del compositore non vi sia traccia del progetto di pubblicazione di una lettura di Ungaretti nella *Collana letteraria documento* diretta da Nanni de Stefani, Dal Molin è convinto che in qualche circostanza Nono avesse ascoltato dal vivo le declamazioni di Ungaretti. Nono dava molta importanza alle parole, non solo nella loro pregnanza semantica, ma come forme foniche autonome, dotate di originale vitalità. Forse fu anche la musicalità della pronuncia ungarettiana, furono le emozioni che essa suscitava a spingerlo ad occuparsi dei componimenti del poeta. Ungaretti aveva un modo particolare di modulare, leggendo, la voce, alla ricerca di una sonorità che fosse quanto più possibile musicale. Per entrambi centrale era la scansione delle parole; esse venivano utilizzate come materia di suono da scomporre e ricomporre.

La pubblicazione su «Letteratura» e «L'Approdo letterario» di *Nuovi e Ultimi cori per la Terra Promessa* – Ungaretti inviò subito l'opera a Nono, come attesta una sua lettera del 7 giugno 1959 – spinse il compositore a riconoscere ancora una volta nei versi ungarettiani la virtualità di un'opera per il teatro musicale. Nonostante l'interesse di Nono fosse risvegliato anche da altri prodotti poetici di Ungaretti, aleggiavano sempre, nel dialogo fra i due, specialmente *La Terra Promessa* e il personaggio di *Didone*.

Avendo a disposizione le copie delle opere di Ungaretti sulle quali Nono scrisse appunti di suo pugno, Dal Molin ha potuto sottoporre ad analisi il lavoro di tagli e mutamenti effettuato sui testi dal compositore: emerge l'intento di fare opera nuova pur restando nella sostanza fedele al testo originale. La manipolazione della materia sonora delle parole non avrebbe, nelle intenzioni di Nono, tolto al testo il suo significato, ma fatto di esso musica. Forse però è significativo il fatto che, quando Nono chiese a Ungaretti una traduzione in francese dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* per il trentaquattresimo Weltmusikfest di Colonia, il poeta omise di tradurre *Finale*, che sanciva tanto la fine dell'opera letteraria quanto di quella musicale. La traduzione mancante fece sì che i *Chœurs* non venissero inclusi nel programma del festival. Dopo un periodo di silenzio, nel 1961 riprese lo scambio epistolare tra i due.

In questo articolo Dal Molin esamina fonti autografe fino ad oggi raramente prese in considerazione, che misurano bene quanto il rapporto tra Ungaretti e Nono influenzò lo scrivere dell'uno e il comporre dell'altro. Li univa l'ambizione di caricare di sensi profondi la parola, creando un legame indissolubile con la musica e rinnovando in questo modo anche il teatro musicale contemporaneo. Se nella storia della cultura il legame tra la poesia e la musica è stato continuo e produttivo, con Ungaretti e Nono esso si è ancor più rafforzato. D'altra parte la poesia serve anche a questo: esprimere l'ineffabile con le sue parole, fatte di suoni.

Rossella Armaiuoli

Antonio Di Grado

Anarchia come romanzo e come fede

Pollena Trocchia (Napoli)

Edizioni ad est dell'equatore

2015

ISBN: 978-88-9579-790-8

Due i fuochi attorno ai quali ruota l'intero discorso. Il primo è l'anarchico, il ribelle, colui che vuol fare a meno di regole e istituzioni, estraneo alle logiche e alle forme prestabilite. Figura affascinante e complessa, frutto di un'articolata tradizione ideologica che affonda le sue radici nel XIX secolo. Il secondo fuoco è la fede, l'affidarsi a un'entità superiore, concetto solo in apparenza distante – intende dimostrarlo questo agile libro – da quello di anarchia. Un percorso colto e complesso tra Otto e Novecento, quello sapientemente realizzato da Antonio Di Grado, che ci restituisce storie di uomini che hanno saputo ribellarsi alla religione, alle istituzioni, alla società stessa, uomini che, con le loro innumerevoli sfaccettature, hanno scritto pezzi della nostra storia e della nostra letteratura. Il primo dei cinque saggi di cui si compone il lavoro, nato da una lezione su anarchia e cristianesimo, si concentra sulla figura di Gesù e sul messaggio eversivo contenuto in uno dei quattro Vangeli, quello di Marco, il più antico e il più aspro, per niente addolcito dagli elementi poetici o romanzeschi che abbondano nei successivi tre. Si parla in questo primo capitolo del Gesù di Marco, un Gesù irascibile, privo di certezze, nello svolgere il suo ruolo e nel suo rapporto con Dio; è l'uomo che preferisce trascorrere il suo tempo con gli ultimi, con i malfattori; è colui che fa la sua entrata trionfale a Gerusalemme in groppa a un asino, mettendo così in ridicolo sacerdoti e governanti. È un Gesù che non ha nessuna intenzione di fondare una chiesa e che si pone in netto contrasto con le tutte le istituzioni, politiche o religiose che siano. È un Gesù, osserva Di Grado, «anarchico perché irrimediabilmente estraneo alle logiche e ai linguaggi, alle norme e alle forme di questo mondo, che chiede di abbandonare a chi voglia seguirlo; anarchico perché, per certezza, per quello straniero che “non ha dove posare il capo”, [...] prestar fede a qualunque istituzione o figura che non sia l'Unico Dio è idolatria» (p. 20). È un Gesù che «parla al singolo uomo» e lo «invita a confrontarsi da solo, a tu per tu con Dio» (p. 21), togliendo importanza all'istituto sacerdotale: un'indicazione che, con ogni evidenza, sarà accolta dalle future riforme protestanti. Non deve stupire che proprio un teologo protestante, il sociologo francese Jacques Ellul, sia stato «nel secolo trascorso il più convinto sostenitore della convergenza di cristianesimo e anarchia» (p. 26). Segue una dettagliata rassegna di personalità, più o meno note, stilata sul filo di questo stretto intreccio tra religiosità e impulsi libertari. Tra gli altri si ricordano Karl Barth, anch'egli teologo protestante, che opponeva drasticamente fede e religione; André Gide, che progettava di scrivere un libro da intitolare *Le Christianisme contre le Christ*; Simone Weil, cristiana contraria alla Chiesa, anarchica per indole; il ribelle Andrea Caffi; Albert Camus, autore dell'*Homme révolté*; Zelia Gattai, moglie dello scrittore Jorge Amado, autrice di un volume autobiografico dal titolo *Anarchici grazie a Dio*; i fratelli Taviani, autori del film anarchico-insurrezionalista *San Michele aveva un gallo*, ispirato al racconto *Il divino e l'umano* di Tolstoj; e Tolstoj stesso, notoriamente cristiano e anarchico.

È interessante il racconto della vicenda dimenticata della guerriglia del Matese opportunamente inserito in questo saggio: un manipolo di uomini che nell'aprile del 1877, ispirati dalla Comune parigina, occupano i municipi di alcuni paesi della zona e sono, sorprendentemente, affiancati in questa impresa dai parroci, che non si limitano a partecipare attivamente all'insurrezione ma proclamano i rivoltosi «apostoli di Gesù» (p. 32) e invitano la popolazione a sostentarli. Preti che dimostrano nella pratica la vicinanza tra credo religioso e credo libertario. Del resto, ci ricorda Di Grado, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento in molti furono attratti dal movimento anarchico,

non solo nella Russia che ad esso diede i natali. Il fantasma dell'anarchico vagava senza sosta per l'Europa tutta, terrorizzando e affascinando allo stesso tempo. La letteratura ne è testimone. Siamo al secondo capitolo del volume; in esso si trattano le incursioni nell'anarchia del romanzo europeo otto-novecentesco e gli autori che si sono lasciati sedurre dalla scintilla della ribellione. In Francia, ad esempio, Zola inserisce in *Germinal* il personaggio di Sauvarine, anarchico; in Inghilterra Conrad scrive due romanzi che hanno degli anarchici come protagonisti, *L'agente segreto* e *Con gli occhi dell'occidente*. In Italia è Federico De Roberto – autore assai caro a Di Grado, che gli ha dedicato libri importanti – a inserire un rivoluzionario russo, Zakunin, in un suo romanzo poco noto, un precocissimo poliziesco intitolato *Spasimo*.

Zakunin non solo nel nome ha molto in comune con Michail Bakunin, vero rivoluzionario russo, tra i fondatori del movimento anarchico. Che De Roberto fosse in qualche misura preso dall'anarchia è confermato dal fatto che egli «fin dall'inizio metteva in bocca all'anarchico [Zakunin] ragionamenti talmente plausibili da apparire da lui condivisi» (p. 62). Inoltre, si sottolinea, l'autore di *Spasimo* aveva scritto molto, e positivamente, in articoli precedenti, di un altro militante nonché teorizzatore del movimento anarchico russo, Pëtr Kropotkin. A chiudere questo saggio è un passo tratto da un altro romanzo derobertiano, *L'Imperio*, dalle finali riflessioni del protagonista Federico Ranaldi. Qui, scrive Di Grado, «Leopardi si sposa con Kropotkin» (p. 67): disillusione, sdegno, la visione di un orribile vero muoveranno i ribelli pronosticati da Ranaldi, «biofobi» e «geoclasti», in un folle progetto di distruzione del mondo e della vita.

Con il terzo saggio il lettore è invitato ad addentrarsi nelle valli valdesi del Piemonte, per conoscere le genti che lì vissero e furono perseguitate o forzatamente convertite al cattolicesimo. In quelle stesse valli, secoli dopo, educato secondo principi protestanti, crebbe Pietro Jahier, presenza inevitabile in questo excursus di anarchia e religiosità. Autore di due romanzi, *Ragazzo* e *Con me e con gli alpini*, Jahier affidò alla scrittura i propri spiriti di contestazione, religiosa nel primo e sociale nel secondo, e poi restò in un lungo silenzio, durato quanto il fascismo. Di Grado legge in questo silenzio letterario una forma di rigetto: Jahier, che aveva fatto dell'umiltà e della povertà la propria divisa, si impose il silenzio per non dover sottostare a un ordine che rifiutava, a una politica che aggravava le differenze di classe.

Una figura del tutto dimenticata è quella che Di Grado ci presenta nel quarto saggio. Si tratta di Giuseppe Lanza del Vasto, un uomo appartenente all'antica nobiltà siciliana, la cui vita mutò radicalmente in seguito all'incontro col Mahatma Gandhi, avvenuto nel 1936. Lanza, tra le altre cose, fu fautore di proteste pacifiste, si adoperò per una riforma della Chiesa e creò in Francia, dove si stabilì, vere e proprie comunità ecumeniche. Ma fu anche, come scrive Di Grado, «romanzieri di rango, quando s'imbatté nella figura di Giuda, l'apostolo ribelle» (p. 95). Anche in *Giuda*, pubblicato nel 1938, Di Grado ravvisa le istanze spirituali che avevano spinto il cattolico Lanza verso la religiosità pura e originaria dell'India. L'Iscriota protagonista del romanzo è, come tanti personaggi novecenteschi, un uomo privo di qualità; il suo agire è umano, troppo umano. È un peccatore che pecca, per sua stessa ammissione, solo per il piacere di trasgredire all'istituzione ecclesiastica, che ha fatto della confessione una forma di potere sull'uomo. È credente, ma crede nella verità divina senza filtri, nuda, libera dalle interpretazioni ufficiali che la corrompono. Dopo *Giuda* e il viaggio in Oriente Lanza non scrisse altri romanzi: l'evoluzione della sua scrittura, anch'essa fortemente influenzata dal Mahatma, lo spinse a preferire opere saggistiche o autobiografiche, optando per una narratività più lineare e distesa: «non-violenta» (p. 111), come la definisce Di Grado.

L'ultimo capitolo di *Anarchia come romanzo e come fede* è affollato di figure del secondo Novecento, nel cui anticonformismo, nelle cui idiosincrasie e insofferenze è dato cogliere un tratto anarchico. C'è George Simenon, lo scrittore famosissimo e sornione che si è tenuto lontano dalla società rumorosa e mondana preferendo ad essa l'intimità della propria camera. La sua – e quella dei suoi personaggi – è un'anarchia fatta di «mitezza e ironia, di estraneità e silenzio, di sconfinata libertà e felice incoerenza» (p. 114). C'è il Leonardo Sciascia della famosa frase «né con lo Stato né con le BR». Ci sono Ungaretti, Piovene, il Bernari di *Tre operai*, il Moravia degli *Indifferenti*. C'è

specialmente Alberto Savinio, con un suo intervento tagliente inserito nel volume a più voci curato da Dino Terra nel 1947, e intitolato *Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea*: una fotografia dell'Italia appena uscita dal secondo conflitto mondiale. Di questo intervento Di Grado analizza vari passaggi, ma uno, più degli altri, riesce a riassumere la sfiducia di Savinio verso qualcosa che, proprio gattopardescamente, muta per restare sempre se stessa: «lo Stato porta la confessione di sé nel suo stesso nome. Stato, prima di essere lo Stato, è il participio passato di stare, cioè a dire di un verbo che significa cessare dal moto, fermarsi, rimanere» (p. 122). Savinio è riuscito, scrive di Grado, a dare «al repertorio di negazioni e ripulse del pensiero anarchico la leggerezza, tutta sua, d'un passo di danza. In tempi di ricostruzione, di unità nazionale, di dibattito sulla forma dello Stato non si poteva essere più felicemente inopportuni» (p. 122).

Con questo attraversamento novecentesco, posto al termine del percorso, Di Grado consegna al lettore un'immagine nitidissima di quella società di letterati e di intellettuali che, sopravvissuti alle storture della guerra e del ventennio fascista, sfiduciati, disillusi dalle istituzioni, diffidenti di ogni ordine costituito, attraverso la letteratura espressero il loro disagio – in certo senso la loro *anarchia* – nei confronti di una società nella quale non sapevano o volevano più riconoscersi.

Un ultimo riferimento è doveroso. Di Grado conclude il suo libro con un'appendice che ha il suono di una chiamata alle armi: è un invito, rivolto da collega agli addetti ai lavori, critici e studiosi, a non sottovalutare l'importanza della fede nella disamina della letteratura, essendo spesso sottile – *Anarchia come romanzo e come fede* lo ha voluto dimostrare – la linea che separa l'una dall'altra. Accattivante, infine, la copertina, che ritrae tre chiodi arrugginiti e sporchi di sangue, simbolo della passione del Cristo.

Francesca Bianco

Francesca Favaro

Una "scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese

Pescara

Edizioni Tracce

2014

ISBN: 978-88-7433-963-1

Il libro dedicato ad Anna Maria Ortese comprende saggi che indagano gli aspetti più profondi della scrittura della narratrice facendo emergere una tessitura stilistica all'apparenza delicata e lineare, ma dietro la quale si nascondono simbologie specifiche dense di sfumature semantiche.

Con l'accuratezza precisa e delicata almeno quanto quella dello stile ortesiano analizzato, l'autrice di questi studi propone in un attraente quadro i temi più intimi e profondi della personalità artistica della scrittrice, dalla particolare dimensione del colore celeste, le cui numerose pennellate dipingono tutte le sue opere, alle leggiadre raffigurazioni dell'anima, leggera come un volo di farfalle, dalle simbologie sottese al *Cardillo colorato* al grande tema del dolore, del quale la Favaro illustra con attenta sensibilità le numerose e drammatiche sfaccettature.

Il primo studio, *Una "scrittura celeste" (alcune considerazioni sull'idea del sacro in Anna Maria Ortese)*, dedicato ad un singolare aspetto della raccolta di prose e interviste intitolata *Corpo celeste*, fa emergere la particolare importanza che questo colore ricopre agli occhi della scrittrice e sottolinea come esso sia presente in modo così capillare in tutte le sue opere, che ne risultano completamente innervate. Il saggio sulla dimensione del «celeste», collocato a ragione all'inizio della raccolta, comprende e annuncia tutti i temi che verranno illustrati nei capitoli successivi, i quali trovano il loro denominatore comune proprio in questa delicata trama cromatica che assume di volta in volta significati diversi. Il celeste, oltre ad essere il colore preferito della scrittrice, indica anche la peculiare percezione e interpretazione del sacro, che si congiunge indissolubilmente con la dimensione della natura e dal quale risulta intimamente pervasa in ogni sua forma di vita. Ma la vita stessa, a sua volta, tanto splendida quanto arcana nel suo significato più profondo, porta sempre con sé un nocciolo di sofferenza che solo il fatto creativo artistico può aiutare a superare: ecco perché, chiudendo il cerchio, anche la scrittura, considerata come la manifestazione più alta della creatività e strumento sacro di una salvezza fatta parola, è definita celeste.

Proprio all'aspetto spirituale sono dedicati i due saggi successivi. Il primo, *Angeli e farfalle. Gli angeli di Anna Maria Ortese*, si riferisce ad *Angelici dolori*, la raccolta dei primi racconti della scrittrice napoletana, e sottolinea l'atmosfera quasi sognante ed allucinatoria presente nell'opera, la linea di demarcazione spesso estremamente sfumata tra ciò che si ritiene reale e ciò che appartiene all'irrazionalità, in un dialogo continuo fra umano e divino, di cui queste figure angeliche così eteree sono tramite. L'autrice si interroga quindi sulla loro natura, sulla loro origine e ipotizza delle possibili interpretazioni alla luce dei testi.

Il secondo, *Come farfalle: Anna Maria Ortese e l'anima del mondo*, è ispirato alla raccolta *Il mare non bagna Napoli*, un quadro delle squallide condizioni della città partenopea durante il dopoguerra, caratterizzata da disperazione e senso di rovina, in cui però, per contrasto, come sottolineato dalla studiosa, risultano ancora più illuminanti le apparizioni delicate ed improvvise, qui analizzate, delle farfalle. In questi esseri così leggiadri ed impalpabili l'autrice legge la sottile trama di corrispondenze che la Ortese intesse con l'anima profonda dell'uomo, nelle sue varie sfaccettature, e con la sua condizione, spesso pervasa di sofferenza, ed attribuisce a questo affascinante insetto, simbolo di candore ma anche di rinascita, significati sempre più complessi ed intimi, fino a riconoscere in esso, nel romanzo *L'Iguana*, il simbolo dell'Altissimo, dell'anima del mondo.

Il saggio successivo è dedicato al *Cardillo addolorato*, romanzo di non semplice lettura per la complessità della sua trama e per la cornice da fiaba-non fiaba che lo caratterizza, a conferma del carattere visionario tipico della scrittrice. Dopo aver delineato le problematiche relative alla definizione del genere letterario di appartenenza dell'opera, la Favaro, con la chiarezza che la contraddistingue, ripercorre le linee principali della trama e prova a spiegare i tre elementi più enigmatici del romanzo. L'intreccio più misterioso è quello che si snoda fra Elmina, il cardillo e il folletto: per ciascuno di essi la studiosa fornisce una precisa ricostruzione della loro funzione all'interno della storia e si destreggia con perizia fra le simbologie del romanzo, dietro le quali scopre un mondo di significati che si intrecciano e si corrispondono fra loro in un dialogo continuo, la cui comprensione è imprescindibile per capire il significato più profondo di un'opera di non sempre facile interpretazione. L'autrice parte dalla comprensione della complessa personalità della protagonista, presentata prima attraverso lo sguardo degli altri e poi attraverso quello di Elmina stessa, spiegandone il carattere moderno e particolarmente sensibile che la fa avvicinare così tanto alla natura, e procede poi con un'illustrazione specifica delle possibili interpretazioni delle altre due figure, le più problematiche e misteriose del romanzo, rilevandone il fitto tessuto che intreccia indissolubilmente i tre personaggi avvolgendoli nell'aura soffusa di un enigma fiabesco non penetrabile fino alla sua essenza.

Nello studio posto a conclusione del volume, «*Chi piange in sé*»: *le forme del dolore per Anna Maria Ortese*, viene approfondito il tema del dolore in alcune opere della scrittrice napoletana. La trattazione parte da *Corpo celeste*, in cui viene affrontato il tema della realtà che, se da una parte diventa accessibile soltanto grazie all'atto creativo artistico, dall'altra si può in ogni caso suddividere in due tipologie, quella accessibile alla maggior parte degli uomini e quella più profonda, insita nelle cose, cui tende la stessa narratrice. Entrambe queste forme della realtà sono viste come intrise di sofferenza: di fronte a ciò solo la leggerezza della parola d'arte può provare ad alleggerirne il plumbeo peso, un peso che però non scompare, poiché l'ineffabilità del Bello rimane a sua volta fonte di dolore.

Lo studio, poi, continua e si conclude con un'ampia illustrazione del tema all'interno del *Mare non bagna Napoli*, città che compare anche nel *Cardillo addolorato*, ma dipinta in modo diverso. La Favaro, mantenendo il filo conduttore tematico, propone un confronto fra le due opere e, concentrandosi sul *Mare*, definisce un percorso di analisi attraverso i cinque brani che lo compongono. La studiosa sottolinea come, grazie alla struttura eterogenea del libro, la Ortese riesca a cogliere il disagio e l'orrore di Napoli da varie prospettive, ma anche come il doloroso enigma che permea questo tema faccia sì che la prosa dell'autrice oscilli sempre fra un realismo che si fa ricerca ossessiva dell'oggettività e una visione fantasmagorica di ciò che descrive.

Un aspetto particolare che caratterizza l'attenzione della narratrice e che qui viene sottolineato è, infine, il dolore nei bambini, che per la loro delicatezza ed innocenza diventano il simbolo più drammatico e lancinante della sofferenza in sé; bambini che dopo aver conosciuto la realtà, che è dolore, si rifugiano nel rifiuto del reale, nel sogno, perché solo in quella dimensione è forse possibile scorgere qualche segnale di verità e allo stesso tempo resistere alla sua durezza. Il libro di Favaro è corredato da una biografia specifica che supporta con puntualità sia il dipanarsi del discorso sia il dialogo continuo con i testi di riferimento, commentati dalla studiosa, chiarisce ed evidenzia i passaggi più significativi, riuscendo ad informare anche il lettore sprovvisto di una conoscenza approfondita dell'autrice. Il lavoro apre con piacevole eleganza stilistica uno squarcio panoramico luminoso, celeste, si potrebbe dire, su una scrittrice del Novecento ancora da scoprire e ne definisce l'ampio orizzonte tematico che rende l'attività della scrittura, agli occhi della Ortese, il mezzo principale per capire ed interpretare la vita e il mondo intero, un'esperienza così totalizzante da far affermare alla scrittrice di essere «lieta di aver speso la *sua* vita per questo. [...] E dirci com'è bello pensare strutture di luce, e gettarle come reti aeree sulla terra, perché essa non sia più quel luogo buio e perduto che a molti appare, o quel luogo di schiavi che a molti si dimostra».

Elena Guerrieri

Gian Carlo Ferretti

Storia di un editor. Niccolò Gallo

Milano

il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

2015

ISBN: 978-88-4282-132-8

Nell'ambito delle pubblicazioni che la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori ha recentemente dedicato ai protagonisti dell'omonima casa editrice milanese (Alberto Mondadori, *Ho sognato il vostro tempo. Il mestiere dell'editore*, a cura di Damiano Scaramella, 2015; "*Fra cultura e vita*". *L'editore Alberto Mondadori*, a cura di Vittore Alamanni, 2014; Enrico Mannucci, "*Non è un libro per noi*". *Oreste del Buono*, 2014; "*Se io fossi editore*". *Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*, a cura di Edoardo Esposito e Antonio Loreto, 2013: tutti editi dal Saggiatore) un importante contributo giunge dal saggio monografico di Gian Carlo Ferretti, che inquadra criticamente la figura di Gallo, con una particolare attenzione appunto all'esperienza del critico presso Mondadori, dove a partire dal 1959 dirige le collane «Narratori italiani» e «Medusa degli italiani».

Ferretti non manca di ripercorrere la carriera di Gallo, a partire dall'attività di critico militante praticata in particolare nel corso degli anni Cinquanta, fino all'esperienza di direttore di collana presso Nistri-Lischi. Non è un caso che Ferretti si soffermi sull'esperienza maturata da Gallo presso la casa editrice toscana, immediatamente precedente all'ingresso in Mondadori e rispetto al quale rappresenta un significativo antefatto: la direzione de «Il Castelletto», condotta tra il 1955 e il 1956, presenta infatti caratteristiche analoghe a quelle su cui Gallo, assieme a Sereni, imposterà «Il Tornasole» mondadoriano, in particolare per l'attenzione rivolta ai nomi nuovi e agli autori della cosiddetta generazione di mezzo, ossia a quegli scrittori in grado di esprimere compiutamente l'esperienza del conflitto mondiale e del dopoguerra. Se da un lato quindi, sottolinea Ferretti, presso la casa editrice toscana, Gallo dimostra «una competenza che [...] trasferirà, soprattutto nei suoi termini professionali, all'interno del lavoro mondadoriano» (p. 20), dall'altro tale esperienza prelude a quella milanese anche per quanto riguarda quello che Ferretti individua come il limite sia della collana toscana che del successivo «Tornasole», consistente nella scelta di «difendere un'idea di *qualità*, che senza caratteristiche di collana, di genere e di prodotto è perdente sul mercato». Saranno proprio le esigenze di mercato, e quindi la svolta capitalistica del settore editoriale e librario, a determinare la chiusura del «Castelletto» e quindi il passaggio di Gallo dalla piccola casa editrice provinciale al colosso mondadoriano. Il significato dell'esperienza maturata presso la casa editrice di provincia, ancora impostata su una dimensione provinciale, fa luce anche sulla peculiarità del rapporto di Gallo con Mondadori, laddove il critico incarna «fin dall'inizio un modello tradizionale di consulente editoriale, con una dimensione preindustriale, artigianale e privata del suo lavoro» (p. 22). La coerenza della dimensione «volutamente artigianale» secondo la quale Gallo conduce il lavoro di *editor* è individuata da Ferretti come una «personale difesa rispetto alla grande macchina» (p. 27) dell'industria mondadoriana e, sempre secondo l'autore, spiega almeno in parte il significato del «insofferenze e saturazioni» (*ibidem*) costantemente manifestate da Gallo nell'ambito del lavoro presso Mondadori.

Uno degli interrogativi su cui il saggio si propone di far luce è il significato dell'interruzione da parte di Gallo dell'attività di critico militante, a partire dal 1957, da Ferretti messa per la prima volta in rapporto con il passaggio a Mondadori, avvenuto nell'ottobre 1959. L'impiego presso la casa editrice è identificabile in parte con una professionalizzazione formale della «funzione di lettore perpetuo», riconducibile secondo Muzio Mazzocchi Alemanni – citato da Ferretti – alla crisi che coinvolse gli intellettuali di sinistra in seguito ai fatti di Ungheria del 1956. In questo clima di

scetticismo e disincanto si inserisce appunto la decisione di Gallo di assumere un «compito anonimo e spersonalizzato» (Muzio Mazzocchi Alemanni, *Niccolò Gallo*, «Paragone-Letteratura», a. XXII, n. 262, p.144). Se da una parte Ferretti è d'accordo nel far coincidere il silenzio critico con un «silenzio politico» (p. 32), dall'altra puntualizza come la cessazione della critica militante sia riconducibile anche a un disagio di tipo personale, più profondo e le cui ragioni restano ad oggi «segrete e inesplicabili» (*ibidem*). Il «conflitto esistenziale», secondo Ferretti, è per forza di cose accentuato nell'ambito di un'«esperienza oggettivamente divisa tra azienda e cultura» (p. 37). In questo senso, si comprende anche come l'attività mondadoriana sia tacciata di una sostanziale ambiguità di fondo: analogamente al collega e amico Vittorio Sereni, anche in Gallo convivono «impegno tecnico e insofferenza personale, spirito di servizio e insoddisfazione intellettuale» in un «equilibrio difficile e precario» (*ibidem*). Se nel caso di Sereni, direttore editoriale, è irrisolta la contraddizione tra il «fare bene» del «funzionario dirigente» e quello del «poeta critico», per quanto riguarda Gallo la scissione tra i due mestieri appare meno netta: essendo venuto a mancare appunto un «fare bene esterno» rappresentato dall'attività di critico militante, non si può parlare di separazione quanto piuttosto di una «politica d'autore» basata sulla pratica dell'«investimento di sé» (p. 46), e che integra l'«attività critica letteraria decennale» da cui «egli porta inevitabilmente una serie di idee, gusti, orientamenti, che sono parte intrinseca della sua formazione» con il lavoro di *editor* (*ibidem*). Si spiega a questo punto anche il pieno inserimento di Gallo nelle le coordinate di «ecumenismo istituzionale» (p. 39) entro cui si muove la strategia arnoldiana, caratterizzata innanzitutto dalla cautela verso autori nuovi, e dunque dall'attenzione costante al mantenimento dell'equilibrio tra le ragioni di mercato e il valore culturale, il successo e la qualità dei volumi e dei nomi proposti.

A tale proposito, Ferretti riconosce come emblematica l'esperienza de «Il Tornasole», la collana ideata e diretta da Gallo e Sereni tra il 1962 e il 1968, che, pur movendosi all'insegna di un rinnovamento sostanziale rispetto alle principali collane di narrativa pubblicate da Mondadori, finisce per disattendere tale aspettativa, mantenendo di fatto irrisolta la contraddizione tra «sperimentalismo dichiarato e aspirazione antielitaria» (p. 49). La convergenza con la strategia arnoldiana è confermata inoltre dallo zelo e dall'impegno operativo con cui Gallo svolge quasi meccanicamente compiti che vanno ben al di là di quelli contrattuali; anche in questo caso Ferretti sottolinea la necessità di indagare ulteriormente la figura del critico editore: appare lampante infatti la contraddizione tra il carattere schivo e riservato del critico e l'operosità e l'efficienza dimostrate da Gallo in relazione alle campagne promozionali, e quindi alle politiche recensorie e alle tattiche in occasione dei premi letterari. A tale fine, osserva Ferretti, risultano determinanti in special modo i materiali epistolari conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, di cui lo stesso Ferretti si avvale all'interno del saggio e che vanno a colmare il vuoto critico entro cui è rimasta a lungo la figura di Gallo; altrettanto essenziali appaiono del resto i contributi offerti recentemente dalle ricerche e dalle pubblicazioni dedicate alla storia dell'editoria, soprattutto in ambito milanese, di cui Ferretti propone una esauriente rassegna, soffermandosi in particolare sugli studi di Alberto Cadioli che, nella figura del letterato editore, riconosce una valenza critica militante del parere editoriale. Su tale scia Virna Brigatti nel saggio *Niccolò Gallo: la ricerca di una militanza* (in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Unicopli, 2012, pp. 77-96), riconosce «un vero e proprio recupero, anzi di una “militanza culturale” da parte di Gallo, all'interno del lavoro editoriale» (p. 71), per cui l'impiego presso Mondadori sarebbe identificabile come una «prosecuzione con mezzi diversi» (*ibidem*) dell'esperienza critica precedente. Ferretti richiama alla necessità di una contestualizzazione e una valutazione critica del lavoro editoriale di Gallo, sottolineando come nonostante la già citata pratica dell'«investimento di sé» secondo la quale egli riesce a impostare l'attività di *editing*, una continuità tra i due mestieri non sia ipotizzabile, laddove non è possibile rintracciare nel lavoro editoriale i «valori letterari» (p. 76) che caratterizzano le pagine di critica degli anni Cinquanta. L'«autentica frattura» (*ibidem*) che frapponne il lavoro di critico da quello di «editor finissimo sui testi e premurosissimo con gli autori» (p. 104), conferma la necessità di approfondire l'indagine in

relazione alla portata e al significato di un «risvolto finora non indagato» dell'attività del Gallo mondadoriano, identificabile in quell'aderenza appunto «acritica, compromissoria e talora subalterna al suo ruolo», del quale egli finisce fatalmente e «quasi naturalmente per essere prigioniero» (p. 102).

Maurizio Masi

Daniele Fioretti

L'utopia possibile: la narrativa di Paolo Volponi e l'esperienza olivettiana
in AA.VV.*Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*

A cura di Gillian Ania e John ButcherNapoli

Libreria Dante e Descartes

2007

ISBN: 978-88-1570-09-2

Nell'articolo *L'utopia possibile: la narrativa degli anni Sessanta e Settanta*, Daniele Fioretti muove dalla constatazione degli alti risultati formali raggiunti dal Volponi più attento al concetto di utopia a partire dalle vicende della *Macchina mondiale*, fino ad arrivare alla sconfitta del sogno di un'organizzazione industriale moderna e democratica sancita dai fatti narrati nelle *Mosche del capitale*. L'argomentazione segue un preciso sviluppo, parallelo all'arco cronologico della produzione letteraria volponiana, riuscendo a correlarne la ricerca delle forme dell'utopia con l'esperienza lavorativa dell'autore presso l'Olivetti. Al centro di tutto, punto focale attorno a cui ruota l'orizzonte mentale e filosofico di Volponi, sta il suo incontro con Adriano Olivetti, l'ingegnere-filosofo che, con la sua carica umanitaria ed idealistica, influenzerà il suo pensiero.

Passando successivamente all'analisi dei testi, non senza citare i nomi principali della letteratura utopistica dal punto di vista dello scrittore, quali Thomas More e, soprattutto, Gerrard Winstanley, Fioretti analizza le vicende dei romanzi più significativi a dimostrazione della sua tesi. Se *Memoriale* ritrae con Albino un personaggio alienato dai tempi stretti della catena di montaggio e dai ritmi incalzanti del cottimo, tradito dall'ideale di industria quale ambiente in cui cercare anche nuove relazioni al di fuori del ristretto nucleo familiare e incapace di reagire positivamente di fronte alle cause stesse della nevrosi, Anteo Crocioni, nella *Macchina mondiale*, si muove già in modo diverso, attivo e libero di iniziative nel pur limitato contesto della società di San Severino. Anarchico e totalmente slegato dai rapporti con la realtà costituita ed organizzata, il contadino-filosofo marchigiano sviluppa una visione dell'esistenza che tenta di conciliare l'essenza di una visione utopistica di un mondo popolato da automi e regolato dai movimenti meccanici con i fini utilitaristici di un'Accademia dell'amicizia fra i popoli. Il passaggio tra teoria e *praxis*, come in ogni utopia che si rispetti, non si realizza e i progetti di Anteo si annullano nel fallimento familiare, per concludersi tragicamente in una deflagrazione, dalle cui ceneri l'utopia può risorgere forgiata dallo scontro con la realtà. Alla base del motivo della deflagrazione con cui termina la vita di Anteo e, in *Corporale*, della necessità di Gerolamo Aspri di costruire un'«arcatana» in cui ripararsi dal terrore di un'eventuale guerra nucleare, si trovano le riflessioni sul tema avanzate da Elsa Morante in *Pro e contro la bomba atomica*. Se *Corporale*, nella complessa dinamica dei temi e nell'interessante ritratto psicologico di Gerolamo risente dello spirito della contestazione di quegli anni e del venir meno dei valori ritenuti fino ad allora fondamentali, attraverso la favola-apologo del *Pianeta irritabile* Volponi dà modo alle proprie paure di concretizzarsi attraverso la rappresentazione di una Terra desolata, annientata da un conflitto nucleare. Morte e palingenesi di una vita in cui anche la carta, ridotta a strisce e poltiglia da ingurgitare da parte del nano Mamerte, sembra auspicare il venir meno del significato della scrittura, la fine del suo ruolo di denuncia, trasformata quasi in Eucaristia di cui potersi rafforzare. Il punto debole del pensiero utopistico, lo ritroviamo rappresentato nelle *Mosche del capitale*, dedicato al maestro ed amico Adriano Olivetti. Il protagonista è il dirigente Bruto Saraccini, trasposizione dello stesso Olivetti, ormai vecchio e stanco sullo sfondo di una società oppressa dall'imperversare delle forze neoliberaliste e dalle politiche di *austerità*. Come afferma Volponi stesso nel *Leone e la volpe*, la forza dell'utopia, pur soccombendo ai mulini a vento delle manovre economiche e del mare dell'oggettività, rimane troppo seducente essere dimenticata e lo induce a prospettare l'immagine fin troppo illusoria di un ideale Paradiso terrestre.

Giuseppe Panella

Andrea Galgano

Di là delle siepi. Leopardi e Pascoli tra memoria e nido

Prefazione di Davide Rondoni, preludio di Irene Battaglini

Roma

Aracne

2014

ISBN: 978-88-5487-787-0

Lodando l'impianto non esclusivamente accademico e di pura curiosità bibliografica della ricerca di Andrea Galgano, scrive Davide Rondoni nella prefazione: «Il lungo approfondimento sul tema della memoria, oltre a fornire una chiave lungo la quale leggere evoluzioni e cesure in una ideale storia della poesia, ci mostra come e quanto questa indagine sia mossa dalla volontà di entrare in un mistero» (p. 14). Ciò permette a Galgano di affrontare con efficacia e rigore due autori studiatissimi sui quali si potrebbero consultare intere biblioteche (Leopardi è l'autore più indagato della letteratura italiana dopo Dante; su Pascoli la ricerca storiografica e accademica è stata finora fortemente implicata in molteplici variazioni ermeneutiche e biografiche). Essere all'interno del mondo di un poeta significa per Galgano partecipare alla sua vita interiore e comprenderne la mente e soprattutto l'anima, scendendo in profondità al loro interno. Vuol dire, in effetti, capire che cosa ha significato per essi l'incontro, durato tutta la vita, con la poesia; penetrare *intus et in cute* – con gli strumenti della critica letteraria e dell'analisi psicoanalitica – nel loro laboratorio segreto, nella fucina delle loro immagini liriche e della loro espressività verbale. Così Irene Battaglini nel suo bel *Preludio*: «La struttura del saggio è autoesplicativa: non si parla di vita e opera, ma di opera e vita, non si parla per dualismi, ma per *correspondances*, in un gioco di intersoggettività alla stregua di goethiane affinità del cuore e della mente» (p. 19).

Di conseguenza, l'analisi ricostruttiva non si concentra tanto sulla dimensione filologica dei testi quanto sul senso globale che essi assumono all'interno dell'opera poetica cui appartengono. Per lo studioso potentino, la capacità poetica è tutt'uno con la sua espressività emozionale e la potenzialità del suo sguardo si esprime come rapporto di relazione tra la figura del poeta e la sua estroflessione verbale intesa quale capacità di cogliere nella parola la densità del suo rapporto-scontro-annullamento nel mondo. Ciò appare evidente in Pascoli e nel suo rapporto con l'evento centrale della sua vita: l'uccisione di suo padre Ruggiero (10 agosto 1867), che influenzerà pesantemente la sua concezione del mondo e dell'arte: «La comunanza degli esseri umani non trova risposta alla domanda di significato del reale. Tutta la poesia di Pascoli si muove quindi verso uno "sguardo vedovo", in un impianto assiologico che diviene principio costitutivo fondamentale dell'esistere, in una crisi radicale del significato e della presenza dell'io» (p. 21). Il passato diviene presente (e si autorappresenta) come un incessante vivere per la morte in un destino violento, privato, infranto nella sua purezza e nella sua *religio* domestica. Questo studio risulta volto a concepire da un lato come in Pascoli vita e poesia siano forme ossimoriche e dall'altro a indicare l'innocenza del «fanciullino» dinanzi alla inesplicabilità dei processi naturali. La densità dell'attimo poetico è vissuta nell'intuizione originaria inconscia, nella sostanza sensibile che risulta porta di accesso al microcosmo e al macrocosmo del reale. L'itinerario poetico si nutre di memoria, che dal dato occasionale si solleva alla scoperta di un'impressione, di una corrispondenza simultanea di autobiografismo e di trasfigurazione simbolica divenuta psicologia crepuscolare e potenza in atto di luoghi e di precarietà.

Il nucleo centrale del saggio è l'accostamento tra Leopardi e Pascoli sul piano della poetica, dove l'accento è maggiormente posto sulla concezione della poesia come forma espressiva privilegiata e più significativa della soggettività umana (rispetto alla prosa del romanzo o del teatro, ad esempio, anche se questo in entrambi non preclude la sua espressione in forme saggistiche) e non sui risultati,

peraltro spesso molto diversi.

Nella parte del volume dedicata al tema della rimembranza e della siepe «che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude», il poeta di Recanati viene letto in chiave di confronto-scontro con Petrarca e con la sua idea dei «segni di memoria» come permanenza dell'eterno in un ambito di assoluta transitorietà. Galgano sembra postulare, per seguire la linea critica direttrice dell'«angoscia dell'influenza» che contraddistingue il modello psicoanalitico di Harold Bloom, la presenza di un *agon*, un conflitto silenzioso fatto di ammirazione e di sogno, tra il poeta di Recanati e l'autore del *Canzoniere*. Ma se il modello di riferimento da superare è proprio Petrarca, ciò non significa che Leopardi si limiti a cercare di andare oltre la sua prospettiva del ricordare. La sua riarticolazione del concetto poetico di memoria (poi suddivisa e ricompresa in quelli di ricordanza e di rimembranza, così come egli stesso fa nello *Zibaldone* il 24 luglio 1820) è particolarmente significativa e urgente: «L'immedesimazione umana, psicologica e letteraria di Petrarca in Leopardi si attesta nel riuso dei modelli antichi, nel dramma peculiare petrarchesco e nella sua specificità memoriale che diviene assente percezione dinamica del mondo. Leopardi, tuttavia, non è tanto interessato alla psicologia del ricordo, quanto al rapporto tra la memoria e la storia, collettiva e individuale, tra l'ossessione del ricordo e l'innocenza di felici età trapassate, irrimediabilmente perdute» (p. 49).

Allo stesso modo – ed è, in fondo, questo l'obiettivo che Galgano vorrebbe raggiungere nella sua ricerca – tra la poesia di Pascoli e quella di Leopardi esiste un sotterraneo *fil rouge* che costituisce un tentativo di integrazione e conciliazione suprema da parte del poeta di San Mauro di Romagna, di ritrovamento di un'armonia interiore che esalti l'innocenza originaria della soggettività umana e la riconduca alle sue scaturigini profonde.

Il nucleo centrale della poetica di Pascoli, com'è noto, è quella dell'interiorità poetica aurorale del canto lirico, la dimensione del «fanciullino». È questo uno degli snodi della ricerca di una poesia non tradizionalisticamente atteggiata a ode (quale si poteva rintracciare fino al primo Novecento nel maestro bolognese Giosue Carducci) o a pura forma espressiva piattamente rimodulata sulla tradizione. Scartando la dimensione del vate, il poeta regredisce produttivamente allo stadio infantile dell'osservatore dell'evento (sia naturale che storico) e lo riproduce mimeticamente. Su questi aspetti fonda le sue argomentazioni Galgano, trovando una serie di possibili fonti pascoliane in importanti autori anglosassoni (Wordsworth, il Carlyle della conferenza su Odino nel *Culto degli eroi*, tanto per citarne un paio) e soprattutto nella relazione con la rimembranza leopardiana.

La «malinconia» di Leopardi, di cui il «sedendo e mirando» dell'*Infinito* è sintomatica espressione, si trasforma in Pascoli in pre-«contemplazione della morte» a mano a mano che l'innocenza dell'infanzia si allontana e subentrano le ansie e le «impurità» dell'età matura (in particolare la tentazione della sessualità, come in *Digitale purpurea*, contenuta in *Primi poemetti*, del 1904).

L'estetica del «fanciullino», allora, ha la funzione di esorcizzare la decadenza della progressiva maturazione dell'anima e del corpo e di riportare la poesia alla sua funzione primigenia di rinnovamento totale, cioè dei sentimenti più puri degli uomini.

Il privilegiamento di ciò che è piccolo (ossia il microcosmo) significa proprio questo: «Il problema della perdita e della vita come perdita è il tema portante della regressiva struttura poetica, in cui la vertigine nell'infinitamente piccolo diventa dimensione precisa dell'esistenza. L'avvenimento di questa visione è un tentativo di ricercare e di ricreare uno spazio aperto alla contemplazione, in un simbolismo caricato di oggetti, denso di profondità e di significato» (p. 342).

Maria Teresa Pano

Antonio Lucio Giannone

Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano

Lecce

Milella

2013

ISBN: 978-88-7048-545-5

Fra Sud ed Europa nasce dalla volontà dell'autore, Antonio Lucio Giannone, di mettere in luce il particolare rapporto che alcuni tra i più importanti poeti e prosatori meridionali del Novecento stabilirono con la cultura letteraria nazionale ed europea. La costruzione del volume è modulata da una doppia tensione, come suggeriscono le endiadi geografiche del titolo - appunto il Sud e l'Europa -, che anima il progetto letterario degli scrittori meridionali ai quali sono dedicati gli undici capitoli. Gli autori analizzati da Giannone, ciascuno secondo uno specifico *iter*, hanno saputo guardare dal Sud non solo al Sud, ma anche oltre i confini della provincia nella quale sono nati. Questa felice convergenza delle due polarità geografiche richiama il verso della lirica di Vittorio Bodini *Troppo rapidamente*, tratta dalla sua seconda raccolta, *Dopo la luna* (1956): «Il Sud ci fu padre/ e nostra madre l'Europa». I saggi presenti nel volume offrono il destro per una rinnovata e più proficua indagine sul canone novecentesco, per molti aspetti falsato a causa di obsoleti quanto perduranti pregiudizi geo-culturali. È sorprendente notare che tutti gli autori trattati sono esclusi dal canone, nonostante - come con cristallina razionalità Giannone dimostra in ciascun saggio - essi siano di livello nazionale e alcuni anche di respiro europeo.

Il primo studio del volume è dedicato a Cesare Giulio Viola, più conosciuto quale narratore (si ricordi il romanzo *Pricò*, e la sua trasposizione cinematografica *I bambini ci guardano*, diretto da Vittorio De Sica, a cui lo scrittore aveva collaborato come sceneggiatore), commediografo.

Giannone mette in evidenza l'attività poetica di Viola, analizzando alcune liriche della poco nota raccolta *L'altro volto che ride. Poemi* (1909), nella quale, come già dimostra l'epigrafe di quattro versi di una lirica di Baudelaire, *L'Idéal*, intende superare i motivi del crepuscolarismo romano in favore di una disincantata riflessione sul destino dell'uomo, di matrice modernista e simbolista. Va rimarcata inoltre la tendenza allo sperimentalismo metrico nei versi di Viola, che talvolta raggiungono persino la lunghezza venticinque sillabe.

Attraverso la ricognizione delle carte private e delle lettere, presenti nell'Archivio custodito presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, il secondo saggio approfondisce l'attività di operatore culturale dello scrittore di San Cesario di Lecce, Michele Saponaro. Egli fu redattore-capo del periodico napoletano «La Tavola Rotonda» (dal 1908 al 1909), sul quale aveva esordito nel 1906 con la lirica *A mia madre*, e della milanese «Rivista d'Italia» (dal 1918 al 1920). Proprio quando fu redattore capo della «Tavola Rotonda», e più precisamente il 14 febbraio 1909, pubblicò la parte centrale e finale del *Manifesto del Futurismo*, con una settimana d'anticipo rispetto a «Le Figaro». Giannone ha riportato inoltre una lettera, rinvenuta presso l'Archivio Saponaro, che Marinetti inviò nel 1909 allo scrittore di San Cesario, che allora usava lo pseudonimo carducciano Libero Ausonio, nella quale passa velocemente in rassegna i temi tipici del movimento da lui fondato: «una letteratura in armonia con le officine, i radiotelegrammi, le corazzate, gli automobili e gli aeroplani» (p. 50).

Il primo dei due saggi dedicati a Girolamo Comi indaga il sodalizio con il poeta romano Arturo Onofri, un legame - ad avviso di Giannone - «fondamentale per comprendere tutta la poesia di Comi, e non solo quella degli anni Venti e Trenta» (p. 71). Lo studio si sofferma sui punti di contatto tra i due poeti, riguardanti il rifiuto dei canoni allora vigenti nella lirica italiana e la fiducia nel potere magico della parola, in quanto demiurga dell'ordine del cosmo. Tuttavia non mancarono punti di divergenza nei percorsi poetici dei due autori, messi in rilievo da Arnaldo Bocelli, di cui si

parla nel secondo saggio dedicato a Comi. Esso affronta il rapporto del poeta con il critico letterario romano, alla luce dello scambio epistolare tra i due letterati, che si protrae per circa un quarantennio, tra il 1961 e il 1968. A proposito delle poetiche Comi - Onofri, Bocelli sottolinea la terrestrità della poesia di Onofri, rispetto alla costante trascendenza e all'astrazione della linea comiana.

Di notevole interesse anche i due studi su Quasimodo, tra i casi più clamorosi degli autori a rischio di esclusione dalle antologie scolastiche, secondo le indicazioni del Ministero per l'insegnamento della materia nei licei (DPR 89/2010). Ebbene, Giannone mette in rilievo il secondo tempo della poesia quasimodiana, quello che parte nell'immediato secondo dopoguerra con la pubblicazione di *Giorno dopo giorno* (1947): «la sua poesia da lirica si fa corale ed epica e non disdegna di affrontare temi tratti dalla storia e finanche dalla cronaca, con un totale impegno etico e civile» (pp. 124-125). Un'esigenza di rinnovamento per la poesia degli anni Cinquanta, che parte da Quasimodo e dagli ermetici meridionali e che trova proprio nel Sud il terreno più fecondo per attecchire. Si tenga presente che nel *Discorso sulla poesia* del 1953, il poeta ragusano aveva dichiarato: «Faremo un giorno una carta poetica del Sud (...) là, forse, sta nascendo la 'permanenza' della poesia». Il capitolo *Quasimodo, Bodini e l'ermetismo meridionale* è volto alla ricostruzione critica del rapporto tra Quasimodo e Vittorio Bodini, il maggiore scrittore salentino del Novecento, sul fronte della promozione e divulgazione dell'opera del quale Giannone da anni è rigorosamente impegnato. È infatti curatore della collana «Bodiniana» (presso la casa editrice Besa di Nardò) che si propone di pubblicare organicamente gli scritti dispersi su giornali e riviste e gli inediti, le edizioni commentate delle raccolte di poesia, nonché alcuni dei principali carteggi, ed è stato il coordinatore scientifico del Convegno Internazionale di studi «Vittorio Bodini fra Sud ed Europa», organizzato in occasione del centenario della nascita e svoltosi nel dicembre 2014 a Lecce e a Bari (entro la fine dell'anno si attende la pubblicazione degli Atti). Il saggio di Giannone approfondisce il legame tra Quasimodo e Bodini nel periodo in cui quest'ultimo fondò e diresse la rivista trimestrale «L'esperienza poetica» (1954-1956), «che si proponeva di documentare, nel modo più ampio possibile, la tendenza al rinnovamento della poesia italiana, rifiutando l'alternativa tra ermentismo e neoralismo e indirizzandosi verso un moderato sperimentalismo» (p.129). Il sodalizio umano e intellettuale fra i due scrittori è testimoniato anche dal carteggio, che comprende un arco temporale che va dal 1953 al 1964. Le lettere di Quasimodo cui Giannone fa spesso riferimento nel suo studio sono conservate nell'Archivio Bodini, custodito presso la Biblioteca Interfacoltà dell'Università del Salento.

All'attività di ispanista dello scrittore leccese è dedicato lo studio «*Una poesia pagata con la vita*»: *Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini*, dove si pone in rilievo, alla luce dell'analisi di un dattiloscritto inedito conservato presso l'Archivio Bodini, la tesi bodiniana secondo la quale Lorca non morì a causa dell'omosessualità del poeta o per questioni di carattere politico, bensì per la sua poesia: «Federico pagò col sangue il *Romancero gitano*» (p. 177). Giannone nel saggio mette in luce il merito di Bodini di avere notevolmente contribuito a diffondere l'opera lorchiana nel nostro Paese, attraverso un'incessante attività di traduzioni, studi critici, articoli.

Il volume esamina anche alcune notevoli prose bodiniane degli anni Cinquanta, raccolte nel volume *Barocco del Sud. Racconti e prose* (Nardò, Besa, 2003). In questi scritti, Bodini elabora un'immagine personalissima del Sud, ricavata da uno scavo profondo nei tessuti della storia, dei costumi e delle tradizioni salentine e che getterà le fondamenta delle due raccolte poetiche, *La luna dei Borboni* (1952) e *Dopo la luna* (1956).

Come è ferma intenzione dell'autore, anche il settimo capitolo si propone di indagare su un aspetto meno frequentato di Leonardo Sinisgalli: si analizzano infatti le due prose memoriali, *Fiori pari fiori dispari* (1945) e *Belliboschi* (1948). I due volumi - spiega Giannone con stile cristallino - «sono una rievocazione delle varie tappe della vita dell'autore lucano, dalla irripetibile stagione dell'infanzia, trascorsa nella terra natia, fino agli anni della seconda guerra mondiale (...). È quasi, insomma, per dirla alla maniera dell'Ungaretti de *I fiumi*, un tentativo di 'ripassare le epoche della sua vita'» (p.150).

Illuminante il saggio *Il caso Scotellaro*, atto a restituire al poeta di Tricarico un'immagine affrancata dallo stereotipo di poeta contadino che Carlo Levi gli aveva consacrato, poco dopo la sua prematura scomparsa. Giannone fornisce un breve ma puntuale *excursus* sull'opera di Scotellaro, dagli esordi con il racconto lungo *Uno si distrae al bivio* all'ultimo libro-inchiesta *Contadini del Sud*; accompagnato da una rilettura critica, avviatasi dagli anni Settanta con la pubblicazione degli inediti, scevra dalle accuse di populismo e sentimentalismo.

Lo studio successivo mette in luce il rapporto tra Scotellaro e Bodini, prendendo le mosse dall'omaggio reso al poeta di Tricarico, attraverso la pubblicazione di quattro sue liriche inedite, sul primo numero della succitata rivista «L'esperienza poetica», data alle stampe qualche mese dopo la sua scomparsa. Come chiarisce Giannone, «Bodini e Scotellaro, pur con le ovvie differenze di poetica e stile, erano accomunati dal tentativo di cercare nuove strade per la poesia italiana, più adeguate ai tempi ormai profondamente mutati. (...) Inoltre entrambi avevano posto al centro della loro opera il Sud, la realtà meridionale, indagata nei suoi vari aspetti con intima adesione» (p. 226). Il testo in *Appendice* è dedicato al critico Giacomo Debenedetti, i cui corsi di lezioni stampati postumi costituiscono una pietra miliare per comprendere la poesia del Novecento, senza trascurare le sue felici intuizioni su alcuni poeti come Vittorio Sereni e Sandro Penna o l'attenzione al filone poetico dialettale.

La lettura dei dodici capitoli di *Fra Sud ed Europa* conferma la volontà di Giannone di un ripensamento della letteratura meridionale del Novecento, attraverso un approccio scevro da ipoteche di matrice geografica e volto all'equilibrio tra appartenenza e decentramento, tra forze centrifughe e centripete tese oltre il *limen*, che muovono i percorsi letterari degli autori analizzati.

Antonietta Molinaro

Claudio Gigante

La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio

Firenze

Franco Cesati Editore

2013

ISBN: 978-88-7667-480-8

In questo denso volume trovano degno approdo i saggi dedicati nel tempo da Claudio Gigante alle molte sfaccettature di «uno degli emblemi decaduti del Risorgimento» (p. 11), Massimo d'Azeglio. I moti del 1821, il Quarantotto, l'Unificazione, le più significative tappe del processo risorgimentale lo videro personalmente coinvolto come soldato e come politico, ma, prima ancora e sempre, come intellettuale. La penna fu la sua vera arma di espressione e di lotta, la scrittura la sua voce.

Consapevole dei lunghi effetti diminutivi che hanno avuto i giudizi di Mazzini e Gramsci sulla ricezione di d'Azeglio, Gigante mira a ricostruirne la figura e la milizia attraverso l'orizzonte dei romanzi, dei *pamphlets*, delle pagine testamentarie dei *Ricordi* e dell'intimità delle lettere. È da questi documenti che emerge con evidenza, secondo Gigante, il d'Azeglio più autentico, nella sua duplice – anzi antinomica – fisionomia di «scrittore simbolo del Risorgimento nazionale» prima, e poi di «precursore, già negli anni Sessanta, di posizioni antiunitarie» (p. 17). Il libro si articola in quattro capitoli che sono altrettanti percorsi nell'evolversi del pensiero politico di un intellettuale che si schierò decisamente a favore dell'unità e dell'indipendenza dallo straniero, ma che ritenne, sempre, che l'azione non andasse scompagnata dalla moderazione, dal pragmatismo e dalla riflessione.

Il punto di partenza è costituito, in ogni capitolo, dai testi. Il primo, *Tempo di romanzi*, esordisce con l'*Ettore Fieramosca* (1833), espressione del «tempo dei cavalieri» (p. 25), nelle cui pagine serpeggia un dialogo col Manzoni dei *Promessi sposi* (mentre, dalle lettere, emergono i timori dell'autore giovane e insicuro dinanzi all'autorità intellettuale del suocero). Ma questo romanzo storico di d'Azeglio attinge a piene mani dalla tradizione cavalleresca e dall'epica, con un ventaglio sorprendentemente vario di fonti. Il sentimento amoroso vi è secondo solo all'onore, alla difesa eroica dell'onore nazionale contro lo straniero: in questo valore si rivela la piena adesione dell'autore all'ethos risorgimentale, ciò che spiega «il ruolo che sul piano culturale, oltre che politico, d'Azeglio ebbe per la formazione dello stato unitario» (pp. 33-34). La vena cavalleresca viene meno nel successivo *Niccolò de' Lapi* (1841), dove si realizza, piuttosto, «il tempo della storia» (p. 39). Vi si ravvisa una maggiore adesione alla lezione manzoniana, ma l'istanza patriottica supera in d'Azeglio gli scrupoli del verosimile, al punto che una battaglia combattuta quasi totalmente da italiani arriva a trasformarsi, con evidente distorsione dei fatti, «in una guerra possibile fra stranieri e italiani» (p. 46). Anche nell'incompiuto *La Lega Lombarda*, ultimo romanzo di d'Azeglio, è forte il legame con Manzoni, la cui ode *Marzo 1821* sembra riecheggiare nelle pagine appassionate del genere devoto. Ma ciò che traspare innanzitutto dai tre romanzi è un fermento di idee politiche in formazione, che si preciseranno nel varcare la soglia della politica. Si entra così, col secondo capitolo, *I diritti della nazione. Pensiero e attivismo politico*, nel pieno dell'attività militante di d'Azeglio, rievocata, ancora una volta, attraverso la sua espressione letteraria, per quanto di una letteratura stavolta prettamente funzionale, quella dei *pamphlets*. Se per i romanzi il riferimento era stato Manzoni, ora è Balbo il principale interlocutore: prima con *Degli ultimi casi di Romagna* (1846) e poi con *I lutti di Lombardia* (1848), viene fuori il programma politico di d'Azeglio, espressione di una linea «attendista» (p. 55) che si affida ai passaggi lenti e gradualisti, in netta contrapposizione all'impazienza dei mazziniani e al «fattivo» (ibid.) Garibaldi. La vena pedagogica del primo libello, che porta l'autore a interrogarsi sul «comportamento che i cittadini consapevoli dovrebbero avere» nell'inseguire l'agognata indipendenza (p. 57), senza

perdersi in sterili «miniature di rivoluzioni» (*Degli ultimi casi di Romagna*, cit. da Gigante a p. 58), si fonde, ne *I lutti di Lombardia*, col formalismo di chi sostiene il diritto italiano all'indipendenza sulla base dei diritti al governo persi dall'Austria coi fatti di sangue del 3 e 4 gennaio 1848.

Di analogo segno la chiamata in causa, nel successivo *La politique et le droit chrétien au point de vue de la question italienne* (1859), del «diritto “cristiano”» come «diritto inalienabile di una nazione a esistere e a essere indipendente» (pp. 62-63). Mentre dal «connubio pragmatico tra memoria storica condivisa e volontà politica di stare insieme» (ibid.) derivano le remore di d'Azeglio nei confronti di un'eventuale annessione del Sud al resto d'Italia, dinanzi a tante differenze, e alle espressioni di dissenso manifestate dal Mezzogiorno, la lucidità del pensiero importa che «il diritto di unirsi» implichi necessariamente «quello di dividersi» (p. 65).

È in *Questioni urgenti* (1861), infine, che d'Azeglio si manifesta, ormai nell'Italia unita, come «voce fuori dal coro» (p. 67). Non perché fosse rimasto antimazziniano, antirivoluzionario e antirepubblicano, ma per la perdurante preoccupazione pedagogica. Gigante gli restituisce la piena titolarità della frase famosa «Fatta l'Italia, facciamo gli italiani» (p. 70): idea che fu davvero di d'Azeglio se non nella forma vulgata almeno nel senso profondo, vero *Leitmotiv* della sua produzione letteraria; idea che altro non era se non la persuasione che si dovesse puntare, per avere un'Italia libera e unita, innanzitutto sull'educazione morale e civile degli italiani.

Col terzo capitolo, *Nievo e d'Azeglio*, Gigante ipotizza un dialogo tra questi due grandi protagonisti del nostro Risorgimento e, messe da parte le palesi antitesi, evoca suggestive consonanze a partire da un confronto tra le *Confessioni* e *Niccolò de' Lapi*, toccando temi quali «l'utilità politica della religione» (p. 100) e quello, ad esso connesso, della delicata situazione degli Ebrei. Ma, secondo Gigante, fu piuttosto il ruolo riconosciuto da entrambi all'educazione morale e civile nel processo unitario a costituire il «terreno d'incontro ideale tra due uomini che marciarono, divisi, verso la stessa meta» (p. 112).

L'ultimo capitolo, *La questione nazionale nel libro de 'I miei ricordi'*, esamina questo ricchissimo serbatoio di riflessioni, idee, storie, aneddoti, che costituiscono un materiale preziosissimo al fine di comprendere a fondo il pensiero del «proteiforme d'Azeglio» (p. 123). È alla luce di tale ricchezza che Gigante ritiene sia necessario ritornare sul testo, purtroppo incompiuto e tradito in maniera discutibile, al fine di ripristinare la volontà dell'autore. L'analisi campionaria dell'edizione Ghisalberti ne rivela limiti e contraddizioni e conferisce al capitolo il valore di appunti preparatori e osservazioni per una nuova edizione critica. Un'edizione che faccia riferimento esclusivamente all'autografo e ad altri appunti d'autore, emendi gli innumerevoli interventi, contenutistici e formali, dei diversi correttori, e, soprattutto, tralasci la pur interessante – in prospettiva storica – continuazione dell'opera da parte del Torelli, «convinto di “possedere” l'anima del defunto» (p. 119).

Anima ancora in buona parte da ricostruire, invece, a parere di Gigante, quella di d'Azeglio. Passo necessario di questa ricostruzione sarebbe una vera edizione critica dei *Miei ricordi*, e lo studioso quasi ce la promette – «è quel che mi propongo di fare in avvenire se le congiunture della vita me lo consentiranno» (p. 122) – sospinto com'è dalla «convinzione, oggi poco di moda, che l'Unità sia un valore e che ogni attività letteraria spesa per approssimarsi a tale valore debba essere storicizzata con rispetto» (p. 22).

Oswaldo Frasari

Daniele Giglioli

Stato di minorità

Bari

Laterza

2015

ISBN: 978-88-581-2000-2

L'impostazione del saggio di Daniele Giglioli sembrerebbe eludere i basilari criteri di classificazione per genere e configurarsi entro uno spazio identificativo dilatato e multidisciplinare; per quanto ci si aspetti di trovarlo nella sezione critica letteraria, lo scopriamo occupare, in un'ideale biblioteca, gli scaffali destinati a politica e attualità o, in una ricerca su internet, la categoria società, politica e comunicazione. Del resto, è a tutte e tre le serie di categorie che il testo corrisponde: nello spazio di appena 103 pagine trovano sviluppo e correlazione elementi di critica letteraria e letterature comparate, un'analisi politica della realtà contemporanea e un approfondimento sulla società e sulla comunicazione. In altre parole, il lavoro di Giglioli compie un movimento di liberazione dalla rete dei generi e propone con la pratica dell'interdisciplinarietà una via per uscire da uno *stato di minorità* che appare sempre più intollerabile per chi si occupa di comparatistica, disciplina fluida per antonomasia.

Nelle pagine introduttive leggiamo: «L'obbiettivo di questo saggio non è tanto la constatazione quanto l'elaborazione di un lutto. Elaborare un lutto comporta attraversarlo e superarlo. Compito della critica non è solo dire la verità, ma contribuire a trasformarla» (p. V). Sono parole che introducono al nucleo del discorso di Giglioli: se il lutto fa parte dell'esperienza umana, il critico non deve per questo giustificare l'incapacità di prendere decisioni, di influire sugli eventi e di partecipare alle attività sociali e culturali. Al contrario, egli deve indicare come elaborare il lutto e procedere in un atto di trasformazione che ribalti il senso di impotenza diffuso nella nostra contemporaneità, suggerendo una volontà attiva, un intervento consapevole sulla verità, una tentativo, forse, di scongiurare la sensazione di congedo dall'azione.

Per esaminare le cause e gli effetti di un simile senso di impotenza, Giglioli introduce il concetto di dispositivo, termine di origine foucaultiana, che riguarda da vicino i rapporti sapere-potere, e da intendersi come uno strumento che ordina, imbastisce degli imperativi, definisce ciò che deve essere eseguito e, se permette di agire, allo stesso tempo delimita la portata delle azioni: «il dispositivo fa quello che deve fare, e ci si può fare soltanto quello che è stato programmato per fare» (p. 24). Più in dettaglio, lo studioso individua cinque diversi tipi di dispositivo e di ciascuno illustra in che modo si contrapponga alla *agency*, altro concetto chiave del discorso, che indica la responsabilità dell'iniziativa e possibilità dell'azione. Si intuisce, quindi, che il binomio dispositivo-*agency* costituisce il punto focale dei dodici capitoli in cui, attraverso il riferimento a esempi in primo luogo letterari, Giglioli prende in esame vari ambiti di esperienza e di via d'uscita allo stallo dell'impotenza. In particolare, egli si serve spesso della narrativa di Saramago, che risulta così un costante punto di riferimento, specie in nome della sua capacità di rappresentare quella frustrazione politica che è tema comune di molta letteratura contemporanea.

Il primo dispositivo che incontriamo è di tipo discorsivo: «un ingranaggio retorico che, mentre dà senso e forma a una certa porzione di esperienza, nello stesso tempo genera il suo utente, perimetrandone la possibilità di azione» (p. 25). Giglioli afferma che attraverso questo dispositivo il potere, mutato in discorso, incamera la potenza sottratta ai soggetti restituendola in forma rovesciata: «Disposto...disposto sempre all'ubbidienza», queste le parole che Manzoni mette in bocca a don Abbondio, l'esempio letterario da cui lo studioso trae qui spunto. Il secondo dispositivo è invece quello traumatico: «Trauma non si dà di per sé quando accade qualcosa di negativo, ma quando il soggetto esposto al negativo non si trova nelle condizioni di elaborare una risposta

(psichica, linguistica, culturale, politica...)» (p. 36). Si tratta, dunque, di una forma di inibizione che fa perno sull'impossibilità di organizzare una reazione, come si vede nel *Saggio sulla lucidità* di Saramago: il governo, traumatizzato dal mancato riconoscimento che la popolazione si rifiuta di tributargli – alle elezioni la maggior parte dei cittadini hanno consegnato la scheda in bianco –, viene ad essere non più rappresentativo degli elettori, ma «rappresentante dei lettori che contemplan le sue manovre tragicomiche al riparo della cornice dell'opera» (p. 38). Il terzo dispositivo è quello vittimario: la riflessione si sposta sul significato del ruolo di chi patisce e non agisce. In questo caso chi subisce l'azione sembra occupare una posizione passiva, ma, servendosi ancora di Saramago, Giglioli ci invita a considerare questo dispositivo in funzione di un soggetto di potere: «Il vittimismo dei potenti non è una novità dei nostri tempi. Nuovo e sinistro è però che una condizione negativa sia divenuta la principale fonte di legittimità dell'azione positiva» (p. 44). È attraverso questa dinamica che quanti, in posizione di potere, rivestono subdolamente il ruolo di vittima hanno la possibilità insindacabile di agire anche per gli altri: «Travestito da vittima, il governo agisce come un assassino» (p. 45). Il quarto dispositivo è quello della miseria simbolica e si riferisce alla perdita o all'indebolimento del significato simbolico, all'impoverimento della autorità linguistica. In tale contesto Giglioli trova i suoi modelli negli studiosi che, come Deleuze, hanno lavorato approfonditamente su questioni affini, come il rapporto del potere con la semiotica e la linguistica, e torna poi sul caso dei cittadini chiamati alle urne: «La scheda bianca rappresenta anche figurativamente il grado zero della facoltà simbolica, un punto cieco del linguaggio, non un silenzio ma il rifiuto di iscrivere la propria soggettività in uno dei significanti in cui si articola l'ordine simbolico» (p. 54). Lo stato d'eccezione che soggiace alla norma definisce infine il quinto dispositivo. Facendo riferimento ancora a Saramago, Giglioli si occupa di come un'autorità possa proclamare una simile situazione, ad esempio quando lo Stato sospende le garanzie costituzionali, e come ciò comporti una privazione del potere decisionale e attivo del cittadino. Attraverso questo dispositivo Giglioli dimostra che la diminuzione dei diritti comporta la precarizzazione delle esistenze, rifacendosi agli studi di Foucault in merito al concetto di «governamentalità». Gli ultimi capitoli svolgono di nuovo i temi connessi al senso di impotenza e all'inibizione dell'iniziativa. Uno dei modi per recuperare l'*agency* sembra essere quello di ammettere la propria imperfezione umana, cioè la possibilità dell'errore; richiamatosi a Brecht, Giglioli scrive: «Chi sa di aver compiuto errori non è vittima, è un agente. Non è preda dell'onnipotenza dell'avversario. Più ancora: soltanto chi ha commesso errori ha l'opportunità – la fortuna? – di avere un avversario, e può prendere posizione anche duramente senza farsi strozzare dall'indignazione» (pp. 74-75). In particolare, la parte finale del saggio è dedicata ad argomenti di natura ideologica: si riflette sui processi di demonizzazione del Novecento e sul filtro linguistico attraverso cui si osserva il mondo. Il linguaggio confezionato, le frasi divenute forme d'uso per una retorica innocua, contribuiscono oggi a creare uno stato di immobilità, ostacolando persino il diritto dell'uomo a insorgere per far prevalere i propri diritti, ammesso che questi, in uno stato di oppressione, si ricordi di averne.

Sono diversi e spesso impervi i territori che in *Stato di minorità* vengono esplorati. Per quanto l'elemento che li accomuna resti il senso d'impotenza, i capitoli si susseguono come per gradi di approfondimento consentendo al lettore di costruire una prospettiva su ciò che apprende; il confronto, peraltro, tra ciò che si legge e ciò di cui si fa esperienza nella vita di tutti i giorni è senza dubbio persuasivo. Specialmente interessante è il riferimento alle serie televisive che, secondo Giglioli, riescono a rappresentare un mondo ancora non disertato dall'azione: «Non conta che siano di argomento politico (*Homeland, House of Cards*), poliziesco (*True Detective*), criminale (*Broadwalk Empire, Ray Donovan*), medico (*Dr. House, Grey's Anatomy*), fantastico (*Games of Thrones*), storico (*Vikings*). Ad accomunarle c'è una rappresentazione del soggetto umano inteso come qualcuno che non solo sente e patisce, ma agisce e decide» (p. 10). Si potrebbe aggiungere come anche nella serie tv *The Walking Dead* le dinamiche diegetiche sono incentrate sui momenti di scelte da compiere, anche quando le decisioni vengono prese da uno solo per tutti gli altri. E si possono persino individuare alcune analogie con il romanzo *Cecità* di Saramago: in tutti e due i casi

il senso di impotenza si sviluppa in relazione ad una misteriosa epidemia, spesso ci si affida alle decisioni di una sola persona che funge da guida, e si assiste ad uno slittamento di responsabilità: altri agiscono, altri decidono, è il mantra che viene recitato.

Tuttavia, nonostante i capitoli siano brevi e il linguaggio sia molto chiaro, Giglioli rischia in certi momenti di affrontare alcuni temi in maniera generica. Ad esempio, il richiamo a lavori di altri studiosi, che siano noti o no, potrebbe lasciare in sospeso chi non possiede una conoscenza preliminare degli stessi; d'altro canto, sarebbe impossibile approfondire ogni riferimento, e un lettore attento dovrebbe utilizzare le fonti riportate nelle ultime pagine per rimediare alle sue eventuali lacune. Ciò non toglie che *Stato di minorità* presenti una visione non banale dei fenomeni culturali e sociali dei nostri tempi, mettendo a fuoco le crisi, le difficoltà relazionali, le meccaniche del potere, le incrinature del linguaggio e tutti i fallimenti che concorrono ad ostruire il cammino dell'uomo, rallentandolo o costringendolo alla stasi. Ma mostra anche come attraverso le feritoie dell'interpretazione e della conoscenza, la comprensione di questi fenomeni possa aiutare a recuperare il senso della reazione, l'*agency*, la spinta di cui ognuno ha bisogno per restare vigile e vivere in uno stato di consapevolezza del proprio sé e del mondo che lo circonda.

Dario Tomasello

Simone Giorgino

L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene

Milella

Lecce

2014

ISBN: 9788870485585

Lo scandalo di un inquadramento dell'opera di Carmelo Bene nel repertorio della letteratura italiana del '900, sembrava già superato, come ricorda Simone Giorgino in questo saggio ponderoso e attento, da Fernando Taviani, cui Luzzato e Pedullà avevano affidato il saggio conclusivo dell'einaudiano *Atlante della letteratura italiana (Bene, è finito un secolo!)*. Tuttavia, al di là della sapienza provocatoria dello spunto tavianiano, si sentiva il bisogno di un sondaggio accurato come quello compiuto da Giorgino che non si perita di passare in rassegna la produzione letteraria di Carmelo Bene e riconduce del tutto le ragioni della poetica beniana ad una vocazione autenticamente letteraria, capace di coincidere con il malcelato, nonché spesso contraddittorio, anelito di Bene alla costruzione del proprio monumento artistico. Che poi questo empito verso una *longue durée* della propria produzione si sia accompagnato a formule paradossali, incaricate di rovesciarne la consistenza, non stupisce e, soprattutto, non vanifica, nonostante la sua ridondanza eversiva, il sintomo di un'affezione profonda al proprio operato. Così la labilità della memoria di sé, apparentemente irrisa, che la letteratura consegna ai posteri, diventa, per l'artista salentino, portento dell'*Immemoriale*, fantomatica dizione trascelta dopo la sua morte per l'*abscondita* Fondazione Bene. Ed è proprio nell'infondatezza di ogni memoria che il tentativo di Bene di durare, di resistere al destino transeunte del proprio mestiere, alla vocazione fatale dell'attore, si fa commovente disperazione e, nell'azzardo di una definizione stringata, letteratura.

Mai come nel presente saggio di Giorgino, i tempi sono sembrati maturi per l'esplorazione di questo tabù, che riparte dal senso di una incursione pionieristica di qualche anno fa: «Occuparsi di Carmelo Bene dalla posizione del "critico letterario" significa infatti trovarsi, sin dal primo momento, in una posizione falsa, in un "gesto che nel suo compiersi" non può che "disapprovarsi" [...]. Un'ammissione che per il critico letterario è particolarmente sgradevole: l'impossibilità cioè dell'interpretazione. Il discorso "letterario" (chiamiamolo per comodità così) di Carmelo Bene ci segnala, come vedremo fin nelle più intime pieghe delle sue strutture retoriche, la propria irriducibilità all'interpretazione», (G. Turchetta *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore*, in AA. VV., *Per Carmelo Bene*, a cura di G. Fofi e P. Giacché, Linea d'ombra, Milano, 1995, p. 86).

Il carattere impervio dell'interpretazione del dettato beniano è ricondotto da Giorgino esattamente alla natura fuorviante del testo che, quando sembra aggiungere in termini di durata e di conservazione qualcosa al discorso poetico, non fa che invalidarne, l'*inventio* originaria, la felice immediatezza dell'esecuzione: «Il testo scritto è, secondo Bene, una forma di arte imperfetta, non compiuta perché *manca* sempre dell'esecuzione perduta che la precede e che lo scrittore-scrivente-scrivano è incapace di formulare per iscritto», (p. 178). Il gioco si fa rischioso perché la letteratura sarebbe proprio, *par excellence*, quel repertorio necrofilo di oggetti privi di vita, accumulati semmai in nome di un annichilimento della forma, di una ricerca della privazione. Tuttavia, è proprio questo dis-fare che interessa Bene, questo fare, nonostante tutto, a vuoto, e non è certo trascurabile che il cimento letterario, vero e proprio, si collochi, con *Nostra Signora dei Turchi* (1966) ad un'altezza cronologicamente piuttosto remota. Così come non è trascurabile che questo testo letterario non abbia smesso di produrre discorsi ad ampio spettro: dal teatro al cinema.

Ciò che sorprende, invece, è la stesura sorprendentemente rapida dell'opera in questione (quasi un *instant book*), rivissuta nel racconto della sua redazione con un'allure estenuata che dice molto della

posa estetizzante di Bene. Ma anche in questo caso Giorgino ha la forza di non fermarsi dinanzi alla fascinazione esteriore dell'opera e del personaggio beniano (che pure molte vittime ha mietuto, soprattutto nell'*anxiety of influence* di tanti esegeti ed epigoni), di non arrestarsi sulla soglia del museo allestito con dovizia e con furia aporetica da Bene, nell'autobiografia pubblicata con la collaborazione di Giancarlo Dotto. Meglio di ogni altro esempio, lo dimostra l'attenzione rivolta dallo studioso al *Mal de' fiori* (2000), «puro magma linguistico», secondo Zanzotto, complesso tentativo poematico, contro la poesia, ma prima ancora contro la velleità del soggetto di dirsi e quindi di riconoscersi nell'autorialità di ciò che si è detto, di rivendicarne una vana proprietà. Il riandare nella trama vertiginosa de *'l mal de' fiori*, alle fonti della poesia trobadorica si spiega anche come approdo ad una *Stimmung* in cui la possibilità di essere detti, attraversati da un linguaggio o-sceno, cioè estraneo a chi lo dice, è fortemente enfatizzata. È in questa necessità iconoclasta, continuamente contraddetta nei fatti, che sta il rilievo letterario dell'opera omnia beniana, così come questo ponderoso e scrupolosissimo saggio ci racconta.

Daniele Maria Pegorari

Giovanni Inzerillo

La "pulce" musicale di Italo Calvino. Canzoni e 'Allez-hop'

Cesati

Firenze

2015

pp. 60

ISBN: 978-88-7667-542-3

Degli sconfinamenti calviniani in territorio musicale si ricordano agevolmente le collaborazioni con Luciano Berio e, in particolare, il libretto *Un re in ascolto* (1984), liberamente ispirato alla *Tempesta* shakespeariana, poi trasformato in un racconto autonomo per la raccolta *Sotto il sole giaguaro*, forse per l'insoddisfazione di Calvino, che non doveva essersi riconosciuto del tutto nell'opera del compositore. Il caso è ricordato proprio in conclusione di un breve volume di Giovanni Inzerillo, valente studioso palermitano, che ha dedicato molti anni al rapporto fra la letteratura italiana del Novecento e la musica, ma che qui tralascia i tentativi più complessi e si concentra in uno sforzo di analisi testuale, tutto orientato alle sette canzoni scritte fra il 1958 e il 1960 e alle due redazioni del breve racconto mimico *Allez-hop* (risalenti al 1959 e al 1968), contenenti tre canzoni e destinate pure alla musica di Berio. Si dirà subito che non è un Calvino ispirato quello che scrive per musica, ma si dovrà aggiungere subito che lo scrittore ligure è, fra i massimi del canone italiano contemporaneo, il più distante da qualunque idea di ispirazione, lui che cercava già in quegli anni la forma perfetta della narrazione su base tecnica, quasi formulare, confidando più nella lucidità della speculazione che nella potenza dell'affabulazione. La ricerca di Inzerillo ci fa scoprire quali motivazioni poetologiche e quali curiosità sperimentali avesse Calvino negli anni che precedono il suo trasferimento a Parigi e la frequentazione dell'Oulipo, ma che lo vedono evidentemente già impegnato in una lotta contro la tradizione.

Sul fronte musicale questa esigenza di rinnovamento fu incarnata per breve tempo dal collettivo torinese dei Cantacronache, che aspiravano a una contestazione del sempiterno modello sanremese della canzone italiana, una sorta di analgesico sentimentale e spensierato contro i perduranti dolori della recente guerra (e di quella civile, più che di quella mondiale). Sotto la guida di Sergio Liberovici si ritrovarono nella rete dei Cantacronache personaggi come Glauco Mauri, Duilio Del Prete, Franco Fortini, Franco Antonicelli, Gianni Rodari, Umberto Eco e, appunto, Italo Calvino, uniti dall'idea di allargare lo spettro della canzone verso le tematiche politiche e l'accentuato realismo sociale (sulla base di un confronto con Georges Brassens, Jacques Brel e Bertolt Brecht), rompendo definitivamente i rapporti con la tradizione del melodramma che, attraverso la tecnica del bel canto, permaneva come architetto, potremmo dire, della canzone popolare. Le sette canzoni di Calvino, sottoposte da Inzerillo a una ineccepibile analisi metrica e stilistica, tanto da suggerirne l'utilizzo nei laboratori didattici universitari e secondari, si aprono in effetti alla memoria resistenziale (*Dove vola l'avvoltoio?* e *Oltre il ponte* si collocano sulla scia del *Sentiero dei nidi di ragno*), all'alienazione industriale e metropolitana (*Sul verde fiume Po*, *Canzone triste*, forse la più riuscita, *Il padrone del mondo* e *Turin-la-nuit o Rome by night*: e in questi casi siamo nei paraggi di *La nuvola di smog*, *La speculazione edilizia* e *Marcovaldo*), per concludere con lo «sperimentalismo fantastico» (p. 29) di *La tigre*, riconducibile forse a una visionarietà più landolfiana.

Più complessa la questione di *Allez-hop*, sia per la destinazione ben più ambiziosa («un'azione scenica» che si adattasse ad alcuni pezzi orchestrali già composti da Berio e li trasformasse in un'opera di senso compiuto) sia per la curiosa vicenda della doppia stesura. Impossibile non ritenere che dietro la vicenda della pulce che, sfuggita al suo domatore, sommuove il pubblico apatico di un *night-club*, in un crescendo parossistico che fa addirittura scatenare una guerra, vi sia

un'aspirazione allegorica e non meramente ludica: la squallida monotonia della vita borghese è la conseguenza di una prostrazione patologica che si trascina dall'inizio del secolo e viene ora sconvolta dal caos della società dei consumi, dell'urbanizzazione spinta, della spettacolarizzazione mediatica di ogni cosa, che solleticano repressi pulsioni all'aggressività più ingiustificata, salvo poi rifluire in una noia moraviana, quando scompare l'occasionale impulso esterno. Ma la variante proposta nel fatidico anno di grazia 1968 complica non poco l'esegesi e sembra spostare il significato allegorico delle pulci, che, peraltro, stavolta s'irradiano dagli schermi della televisione dinanzi ai quali il pubblico è ormai trasformato in inerte meccanismo automatico. Invaso il mondo piccolo-borghese dalle terribili bestioline (e, si badi, per iniziativa del domatore che le ha viralmente diffuse), gli uomini intraprendono una grottesca guerra di difesa, di fatto, però, imitando i movimenti delle pulci, pulcificandosi essi stessi.

Quella che sembrava una forza «liberatrice» si rivela, invece, una subdola funzione della «Repressione» di cui «i detentori del potere» (economico, militare, politico, psicologico) sono gli orchestratori o, almeno, gli abili utilizzatori a proprio uso e consumo, fino a che di pulci rivoluzionarie non c'è più bisogno e per loro si prepara «un Mausoleo», di cui lo stesso «domatore viene nominato guardiano» (pp. 56-57). Sembra che Calvino, dietro l'apparente conclusione sull'insensatezza della «realtà», in forma di «esperienza di gioco e di bizzarria letteraria» (p. 39), abbia qui avviato una riflessione tempestiva sulla perniciosità sociopolitica della comunicazione di massa e ancor più sulla facile trasformabilità di ogni rivoluzione in conservazione, come nello stesso anno cominciavano a ritenere Nicola Saponaro (in *Erasmus*) e Pier Paolo Pasolini (nella *Poesia della tradizione*). Ma, come sempre, l'autore dei *Nostri antenati* rimane sulla soglia di una speculazione perplessa e aperta a ulteriori interrogativi.

Judith Obert

Stefano Magni

Interpretare il presente. Il racconto estetico e ideologico, narrativo e giornalistico di Stefano Benni
Pescara

Tracce

2015

ISBN: 978-88-99101-39-8

Interrogare la figura dell'intellettuale nell'era postmoderna, identificare le specificità del postmodernismo e analizzare l'opera narrativa e giornalistica di un autore ibrido, Stefano Benni, ecco la posta in gioco nel saggio di Stefano Magni, *Interpretare il presente. Il racconto estetico e ideologico, narrativo e giornalistico di Stefano Benni* (Pescara, Tracce, 2015).

Il filo conduttore della riflessione di Magni è l'analisi dell'apparente contraddizione tra impegno civile e postmodernismo. L'autore intende dimostrare, con esiti che persuadono, che in Benni queste due tendenze *a priori* antagoniste si armonizzano nell'alveo di una scrittura originalissima, che non trova confronti nel panorama italiano contemporaneo, e, soprattutto, in grado di offrire una nuova prospettiva e una via inedita per interpretare il presente.

Come scrive Magni nella sua introduzione, se negli anni '60 e '70 molti intellettuali mettono in primo piano l'impegno militante, gli anni '80 sono contrassegnati dal disimpegno conseguente all'evoluzione della società italiana, travolta da una profonda mutazione postindustriale e postmoderna. In questa fase l'arte perde la sua funzione sociale e mette solo in risalto il suo valore estetico e ludico. Magni richiama in modo sintetico gli elementi chiave del postmodernismo e sottolinea che in Italia Benni è tra i primi ad appropriarsi dei nuovi codici estetici, pur conservando l'intenzione di collegare la sua produzione all'impegno sociale. Ecco il paradosso benniano che Magni analizza nei tre capitoli che compongono il suo saggio.

Nella prima parte, intitolata *Una poetica del divertissement?*, il discorso, basandosi sempre su esempi precisi e citazioni esplicite, prende in esame le ragioni che permettono di ascrivere Benni al postmodernismo. Benni è, per così dire, naturalmente postmoderno, prima di tutto per l'eterogeneità delle forme di scrittura impiegate (giornalismo, narrativa, poesia, teatro, canzone, sceneggiature per film). Inoltre, Benni mescola e contamina diversi generi letterari (poliziesco, gotico, racconto d'avventure, storie d'amore), si butta a capofitto nella riscrittura, con l'arma della parodia e del *pastiche*, per invitare i lettori più avvertiti a costruire un sapiente puzzle, a ritrovare le fonti (numerose) della sua ispirazione. La sua riscrittura è quindi «giocosa, smalzata, esibita o celata» (p. 37), senza mai vanificare la narrazione *tout court*, ed è caratterizzata da invenzioni fantastiche, invasa da un'aria favolosa che crea un'atmosfera ludica, apparentemente lontana dal reale e dalla nozione d'impegno. Per finire, la struttura stessa dei suoi testi è tipicamente postmoderna: diversi livelli e percorsi narrativi s'incrociano, la circolarità della narrazione è una specie di regola che tuttavia non diventa un vicolo cieco, contrariamente all'*impasse* logico del postmodernismo.

Nella seconda parte (*Dalla letteratura al giornalismo: dall'allusione ai nomi*), l'indagine critica si sofferma appunto sulle modalità costruttive attraverso le quali Benni, pur conservando una struttura «nichilistico-postmoderna» (p. 41), evita di cadere in contraddizione rispetto alle ragioni del suo impegno politico e morale, nella sua narrativa come nei suoi articoli. In queste pagine l'attenzione è concentrata sulla scrittura giornalistica, che rappresenta uno degli elementi più innovativi di *Interpretare il presente*: lo scrittore bolognese, sostiene Magni, trasforma «il giornalismo in una forma di *fiction*, con l'intento di rendere meno effimera la consumazione dei prodotti dell'informazione» (p. 76). Anche la lingua benniana, prosegue, «è un recupero di più stili e più livelli» (p. 77), si «nutre di neologismi» (*ibid.*), come se questa spericolata vitalità, che prolifera in invenzioni giocose e irriverenti *nonsense*, costituisca la forza liberatoria e l'energia intrinseca della letteratura che si «opponesse alla repressione insensata del potere e della società conservatrice» (p. 72).

Gli articoli di Benni aiutano a situare storicamente e politicamente la sua produzione narrativa, mentre lo stile giornalistico influenza la sua scrittura letteraria che diventa «intermediale» ed «ibrida». Nello stesso tempo la ricerca stilistica salva i messaggi satirici dall'effimero connaturato al giornalismo. Grazie a questa simbiosi Benni si riallaccia al filone degli intellettuali che come Borgese o Arbasino sono stati scrittori e giornalisti insieme, guadagnandosi un posto di diritto in una tradizione letteraria autorevole, di notevole dignità intellettuale nel corso dell'intero Novecento, non limitata dalla *vis comica* ma connotata da una spessa qualità espressivistica. Infine, il saggio analizza l'evoluzione dell'impegno benniano negli anni: vizi e caratteri della società italiana, senza essere mai del tutto assenti dal suo orizzonte, non rappresentano più l'unico bersaglio polemico e Benni «abbraccia con fervore la bandiera delle grandi battaglie ideologiche mondiali» (p. 61). Con sottigliezza Magni rimarca l'apparente contraddizione della propria analisi: come ascrivere Benni alla sensibilità postmoderna, studiamente «auto-contemplativa, compiaciuta e nichilista» (p. 65), se egli sceglie la via dell'impegno, dei grandi ideali, con il corollario dell'intervento ideologico e mediatico?

In *Cogliere lo spirito dei propri anni*, terzo tassello del percorso saggistico messo a fuoco nel libro, Magni studia il modo in cui Benni manifesta la sua visione ideologica pur appartenendo al filone di un postmodernismo privo di illusioni palinogenetiche. Sono i meccanismi stilistici che fondono le due tendenze antagoniste ad essere analizzati in questa parte, nella quale l'autore non si limita a frugare la scrittura in quanto sistema, ma intende valutarne la portata e capirne il peso presso i lettori, il pubblico, la società e i movimenti che la attraversano. Con quest'interrogazione finale, Magni allarga la sua prospettiva: senza abbandonare il *focus* su Benni, si interroga sulla figura dell'intellettuale e sul suo ruolo nella realtà italiana degli ultimi decenni. Come lo scrittore bolognese, il discorso evita ogni forma di ingenuità sottolineando la vanità dell'impegno nel senso gramsciano (che è quello da cui, con Benni, si distacca negli anni Ottanta un'intera generazione) che si trasforma in denuncia sterile e ripetitiva: la scrittura non è un sostituto dell'azione, non è performativa. Ma la sterilità è solo apparente perché, anche se il cambiamento appare impossibile, l'importante è salvare la natura sociale dei segni, la libertà dell'immaginario, l'energia vitale del racconto. Se lo scrittore non deve coltivare illusioni sulla forza del messaggio in un mondo cinico e globalizzato, deve però continuare a provvedere i suoi lettori di un puro e profondo piacere estetico. *Interpretare il presente* termina con un capitoletto, *Parole e idee*, che non è una vera e propria conclusione, o almeno non si presenta come tale. È un modo per tornare su elementi già analizzati (come lo stile, le forme, i generi, l'assenza di psicologia dei personaggi) ma soprattutto per proporre una riflessione condensata sulla specificità di Benni rispetto agli altri scrittori postmoderni che, molto spesso, si rinchiudono nello sperimentalismo. Il bolognese presenta una fisionomia del tutto originale, nel suo rifiuto della tradizione letteraria contesta la società borghese, un autore-sociologo anomalo nel panorama italiano, che «ha recepito i canoni estetici dell'epoca postmoderna ma ha anche vissuto la scrittura nel segno dell'impegno critico-politico» (p. 85).

Il libro colma attualmente un vuoto nella critica benniana. La ricchezza delle fonti, la capacità di abbracciare un'intera e densa produzione, la coerenza della dimostrazione che non perde mai di vista il traguardo critico che si è fissato, la scioltezza della scrittura, offrono un paradigma solido per gli studiosi di Benni, e al lettore curioso forniscono l'opportunità di penetrare nell'architettura di romanzi costruiti attraverso labirinti di citazioni, selve di rimandi e fittissime allusioni alla tradizione letteraria (e non solo letteraria) europea.

Dario Stazzone

Andrea Manganaro

Verga

Acireale-Catania

Bonanno Editore,

2011

ISBN: 978-88-7796-537-0

Il *Verga* di Andrea Manganaro ha inaugurato la collana «Scrittori d'Italia» della Bonanno Editore, proponendo una rilettura aggiornata dell'intero percorso biografico e letterario dello scrittore catanese, con attenzione alle valutazioni contestuali e con meditati rinvii teorici. Tra le peculiarità dello studio vi è l'interrogazione posta all'opera verghiana per evidenziarne la capacità di parlare al presente. Fin dalla quarta di copertina, essenziale soglia al testo, è messa in evidenza questa particolare lettura: «Con il suo demistificante realismo, con la sua sconsolata forza conoscitiva, con la pietà immanente nella sua opera, e mai gridata, Verga entra nella nostra vita. E, a volerlo interrogare, “parla” anche al nostro presente».

Il libro è articolato in nove capitoli di cui il primo ha valore introduttivo, mentre i successivi scandiscono la vita dello scrittore per grandi tappe biografiche e letterarie: gli anni della formazione catanese; il periodo fiorentino e milanese; l'adesione al verismo e la pubblicazione di *Vita dei campi*; il momento culminante de *I Malavoglia*; la seconda fase del verismo verghiano e il *Mastro-don Gesualdo*; il momento del «crucchio» in cui lo scrittore si sentiva superato e riteneva di non aver conseguito il successo desiderato, ma continuava a lavorare ad opere diverse dal grande progetto ciclico iniziato con *I Malavoglia*. Infine gli apparati, gli *Orientamenti bibliografici* efficaci e sintetici e la *Cronologia della vita e delle opere*.

Il primo capitolo, *Giovanni Verga tra storia e letteratura*, funge da introduzione generale alla monografia. L'abbrivio è letterario e condensa gli eventi e le circolarità simboliche che hanno segnato la vita del romanziere: «Fu lunga l'esistenza di Giovanni Verga. Nacque a Catania nel 1840. E nella sua città, nella stessa abitazione in cui era nato, si spense nel 1922. Durante l'arco della sua vita fece a tempo a spedire un proprio romanzo all'ormai morente Manzoni, ma anche a ricevere i *Canti Orfici* di un esordiente poeta novecentesco, Dino Campana. Nel primo caso senza averne risposta; nel secondo senza darne. Due “emblematici silenzi”». Nonostante la lunghezza della sua vita, lo scrittore catanese realizzò le sue opere maggiori in un arco di tempo piuttosto limitato, il solo decennio compreso tra il 1878 e il 1889. Manganaro sottolinea come, dopo la produzione di romanzi patriottici e sentimentali, guardando al mondo contadino della sua terra dalla Milano delle banche e delle industrie, un Verga ormai quarantenne realizzò opere di indiscutibile valore estetico. Essenziale, nel suo percorso creativo, il regresso memoriale, la capacità di ricostruire «con la mente» una particolare realtà sociale in grado di caricarsi di valori universali. Nella città ambrosiana, capitale economica e culturale dell'Italia unita, lo scrittore ha dato del mondo siciliano una rappresentazione che rispondeva anche ad un'esigenza conoscitiva della realtà meridionale, pur non limitandosi ad essa: non a caso gli anni Settanta del XIX secolo avevano visto la pubblicazione delle *Lettere meridionali* di Villari e la famosa *Inchiesta sulla Sicilia nel 1876* di Franchetti e Sonnino, atti fondativi della riflessione sulla questione meridionale. Andando oltre le valutazioni contestuali, nel paragrafo *Noi e loro* lo studioso guarda all'universale umano immanente negli scritti verghiani ed ai temi che parlano alla nostra contemporaneità, inaugurando uno schema che attraversa la sua monografia e che ne è certamente elemento di originalità: si vedano i paragrafi *Le partenze senza ritorno*. *Noi e i Malavoglia* del VI capitolo o *Morte, destino, senso della vita*. *Noi e Gesualdo* dell'VIII capitolo. I romanzi verghiani sono considerati portatori di un significato che si spinge ben oltre la rappresentazione di una particolare realtà sociale: così il trapasso dalla saldezza dei valori antichi ad una modernità priva di centri e di certezze interroga anche il lettore

contemporaneo. Questo, afferma Manganaro, è il significato di un Verga ancora «tra noi», secondo la nota espressione usata da Tozzi. Quanto alla ricezione critica dell'opera si evidenzia come certe periodizzazioni storico-letterarie degli anni Settanta del Novecento risultino oggi poco persuasive, in particolare l'idea che la «barriera del naturalismo» costituisca un netto confine, varcato il quale si approda alla modernità letteraria. Se da un lato, in sede critica, si è progressivamente acuita la distanza tra Manzoni e Verga, dall'altro si è decisamente ridotto lo scarto tra Verga e i narratori del Novecento, in particolare Pirandello, Tozzi e Svevo: in questo senso basterebbe pensare ai riferimenti verghiani sottesi al «tempo di ricostruire» di Tozzi e, ancora più vicino a noi, al dibattito neorealista, dove tornava ripetutamente il modello verghiano e in termini di mimesi linguistica e di contenuto.

Il secondo capitolo della monografia, *A Catania*, si sofferma sugli anni della formazione giovanile del romanziere. La città etnea, come poche altre città italiane, è stata caratterizzata da una forte continuità intellettuale e culturale. La tradizione letteraria laica e tendenzialmente materialista, attenta alle tematiche sociali, si era manifestata nella pubblicazione de *La caristia* di Domenico Tempio e nei romanzi di Salvatore Brancaleone, i cui personaggi erano ispirati all'ambiente dei pescatori del Golfo di Catania. La tendenza realista, caratterizzata da una forte attenzione ai ceti sociali marginali, ha connotato anche la ricerca pittorica della città etnea nel secondo XIX secolo, in particolare le tele di Antonino Gandolfo e Calcedonio Reina con cui lo scrittore era in stretto contatto. Gli incunaboli catanesi dell'opera verghiana sono stati studiati pionieristicamente da Carmelo Musumarra nel suo *Vigilia della narrativa verghiana*, ma sono efficacemente riproposti e riveduti nello studio di Manganaro. Verga ha tratto i primi insegnamenti da un ambiente letterario improntato ad una forte aspirazione nazionale unitaria, dalla scuola privata di Antonino Abate, partecipe delle rivolte antiborboniche del 1848-49, e da quella corrente culturale che De Sanctis definì «scuola democratica». Da questa temperie scaturiscono l'esordiale *Amore e patria*, scritto a sedici anni, e gli altri due romanzi storici, *I carbonari della montagna* e *Sulle lagune*.

Il terzo e quarto capitolo della monografia sono dedicati agli anni fiorentini e milanesi di Verga che, dopo la delusione postrisorgimentale, avendo interrotto il servizio nella Guardia nazionale e gli studi di giurisprudenza, ha scelto con determinazione di farsi scrittore trasferendosi prima a Firenze, capitale dello stato unitario, e poi a Milano, sua capitale economica. Generalmente ascritto agli anni fiorentini è *Una peccatrice*, romanzo cui Verga lavorava già a Catania; del periodo trascorso nel capoluogo toscano sono invece *I nuovi tartufi*, prima prova teatrale caratterizzata dalla denuncia del trasformismo parlamentare e da un tratto marcatamente anticlericale, e *Storia di una capinera* che ha conosciuto a lungo la fortuna maggiore tra le opere del siciliano, per la tradizionale materia romantica, la situazione patetica e la forma epistolare che consentiva monologiche effusioni liriche e sentimentali. Manganaro si sofferma non solo sulle note ascendenze del tema della malmonacata, ma anche sullo schema elegiaco della confessione epistolare, sulle descrizioni idilliache della vita dei contadini, sull'ascendenza scapigliata del tema della suora pazza. Significativo il capitolo dedicato al soggiorno milanese di Verga, alle ambiguità della città moderna pervasa dalla «febbre di fare», ricca di seduzioni che imponevano allo scrittore un duro esercizio di volontà per rimanere al suo tavolo di lavoro. È qui che Verga concepisce i romanzi *Eva*, *Eros* e *Tigre reale*, ricchi di suggestioni che rinviano alla scapigliatura democratica lombarda e di riflessioni sui processi di mercificazione artistica. Già nel 1874, com'è noto, lo scrittore si dedicava al bozzetto siciliano *Nedda*, cambiando decisamente l'oggetto della sua narrazione. Se tradizionalmente *Nedda* è stata vista come un netto *discrimen* nel percorso letterario verghiano, il saggio mette in evidenza anche gli elementi di continuità con la produzione letteraria precedente. La novella, ancora tradizionale nella forma narrativa, prospetta i futuri sviluppi dell'opera verghiana ed alcuni suoi nuclei contenutistici: l'estraneità della protagonista al suo stesso mondo; l'urgenza dei condizionamenti economici e materiali; l'accettazione pessimista e rassegnata della sua condizione.

Il quinto capitolo è dedicato all'adesione al verismo di Verga: dopo la crisi creativa del 1876 è nel 1878 che lo scrittore trova una risposta al suo travaglio artistico, approdando alla poetica del verismo e pubblicando la novella *Rosso Malpelo*. Manganaro sottolinea l'importanza del modello

zoliano nell'*itinerarium* intellettuale di Verga e mette in evidenza come la riflessione critico-letteraria di De Sanctis, la sua esortazione agli scrittori italiani perché rappresentassero le «lacrime delle cose» e non le loro proprie lacrime suonava come una condanna degli estenuati epigoni romantici e come un'implicita legittimazione del realismo e dell'impersonalità narrativa. L'esito del tormentato percorso dello scrittore è evidente nella raccolta di novelle *Vita dei campi* e in particolare in *Rosso Malpelo*. Manganaro afferma che rispetto all'interpretazione di un Verga del tutto insensibile alla questione sociale, diffusa dalla critica degli anni Settanta del secolo scorso, nuove acquisizioni consentono oggi di riconoscere nell'opera dedicata al *caruso* siciliano diversi livelli ideologici. Se alla sua genesi, infatti, non era estranea l'attenzione alla questione sociale propria della destra più illuminata, la novella scaturisce dalla coscienza dei condizionamenti oggettivi e naturali della vita umana connessa al pessimismo materialista. Ma *Rosso Malpelo* è capitale anche perché segna la nascita della novellistica moderna nel panorama letterario italiano attraverso l'impersonalità, la narrazione scorciata e soprattutto la rappresentazione di un fatto straordinario nella quotidianità ponendosi come modello per l'opera pirandelliana.

Il capitolo dedicato a *I Malavoglia* passa in rassegna i tempi di composizione dell'opera, l'intreccio, il rapporto tra il «tempo della storia» e il «tempo del racconto», il contesto storico, la sentenziosità, le caratteristiche lessicali e linguistiche del romanzo, quell'«italiano di cui il dialetto costituisce la "forma interna"» di cui tanto si è detto. Dettagliata è l'analisi narratologica incentrata sulla focalizzazione ristretta del romanzo, sul «coro di voci» che determina un inedito «chiacchierio» di parlanti popolari. *I Malavoglia* inscenano una narrazione a più voci, una visione multiprospettica che ha come presupposto il venir meno del narratore onnisciente e che, come sottolinea Manganaro con peculiare attenzione alla ricezione, vuole il concorso attivo del lettore nell'interpretazione. Sono chiose vergate in punta di penna quelle in cui lo studioso evoca Auerbach e sottolinea come tra l'opera che «sembra essersi fatta da sé» e il silenzio del giudizio dell'autore si determina lo spazio di una comunicazione implicita e immanente al testo, attuata dalla regia autoriale. Conclude l'ampio capitolo la riflessione sul personaggio di Ntoni Malavoglia e sull'ultima e magistrale pagina del romanzo, sulle partenze senza ritorno che rimangono ancora oggi di cogente attualità: «Il consumo dei beni, imposto dal circolo di bisogni artificiali, non è compensato dalla progressiva perdita di relazioni umane fondamentali, dallo sfaldarsi dei vincoli di comunità. [...] E il sogno di miglioramento, che per buona parte dell'umanità equivale al livello minimo di sopravvivenza, condanna i poveri del mondo a epocali migrazioni di massa verso i paesi ricchi, a un colossale sradicamento dalle comunità di provenienza».

Il capitolo dedicato al *Mastro-don Gesualdo* approfondisce le vicende relative all'elaborazione del romanzo e mette in evidenza le differenze tra le due redazioni: il passaggio dalla prima alla seconda versione implica cambiamenti stilistici e strutturali, soprattutto determina rilevanti cambiamenti sul piano narrativo attraverso un uso dell'indiretto libero decisamente più ampio dell'indiretto normale, utile a filtrare la narrazione attraverso l'ottica del protagonista. Anche *Mastro-don Gesualdo* è letto con originalità come un «romanzo del presente», ambientato nel periodo preunitario ma già totalmente dominato dalla roba e dall'ossessione del suo accumulo, dalla mediazione mercificata dei rapporti umani, dal tempo convulso, dalla sofferenza e dal «crucchio ininterrotto del protagonista» che non trae dai suoi averi felicità o serenità familiare.

Il capitolo conclusivo, come si diceva, è dedicato alla produzione dell'ultimo Verga. Lo scrittore non riesce a completare il progettato «ciclo dei vinti» ma licenzia due raccolte novellistiche, *I ricordi del capitano d'Arce* e *Don Candeloro*, si dedica al teatro con l'elaborazione di *Dal tuo al mio* e la trasposizione drammatica di alcune novelle, tra cui *La lupa*. Dopo *Dal tuo al mio* Verga si chiude in un assoluto silenzio artistico, fin troppo eloquente per un autore tanto fecondo negli anni giovanili. L'opinione di Manganaro è che attraverso il *Mastro-don Gesualdo* il romanziere sia riuscito a scorgere un vuoto esistenziale che in realtà va ben oltre il destino del protagonista. Di quel vuoto Verga aveva individuato la genesi, avendo scandagliato con profondità lo sconvolgimento prodotto dai valori di mercato e dai loro gelidi miraggi, la guerra economica e la deformità delle passioni. Secondo lo studioso nella sua opera di demistificazione il catanese non sarebbe potuto

andare oltre, trattenuto dalla concezione poetica verista, dai «paradigmi della neutralità», dai «doveri del naturalista», ma certamente è riuscito ad anticipare inquietudini e nuclei tematici che hanno percorso e segnato la letteratura del Novecento. È in virtù di tale lettura che Manganaro chiude, con coerenza, il suo ricco lavoro dedicato alla vita ed all'opera verghiana.

Manuele Marinoni

Pier Vincenzo Mengaldo

Due ricognizioni in zona di confine

Parma

Tracce I – Monte Università Parma Editore

2015

ISBN: 978-88-7847-469-7

Quella di Pier Vincenzo Mengaldo nei confronti dei linguaggi della critica d'arte è, senz'altro, una «lunga fedeltà». Una prima stazione unitaria dei lavori del critico, a partire dai celebri studi su Roberto Longhi, è il volume *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005. Esce ora (2015), presso il neonato editore Tracce – Monte Università Parma (che edita, parallelamente, gli scritti proustiani di Giovanni Raboni), una nuova silloge dal significativo titolo *Due ricognizioni in zona di confine*. Dopo una sintetica prefazione si trovano due saggi (le due ricognizioni) centrali, accompagnati da una 'nota' finale su *Bronzino e Rilke*.

Il primo, e più impegnativo, capitolo è dedicato alla *Critica d'arte moderna e il suo linguaggio* (già il volume del 2005 era aperto da un'ampia e dettagliata panoramica sul genere – e l'autore, nella prefazione, non sottace l'evidente legame fra i due testi). Subito le coordinate temporali: si parte dal Settecento, poiché, scrive l'autore, «è allora che si forma veramente, in una parola, la critica d'arte moderna» (pp. 14-15); e subito i primi tre giganti: Winckelmann, Lanzi e Diderot (non mancano però acute discussioni su Lanza, Venturi, Berenson, ecc.). Il piano su cui si muove la lente di Mengaldo è europeo. E lo scopo principale è quello di costruire «una grammatica, interlinguistica, del linguaggio critico-figurativo» (p. 17), al di là di una disamina prettamente «stilistica» (che, però, di volta in volta, ritorna). Una prima parte del saggio affronta il problema teorico che riguarda il rapporto tra «linguaggio verbale» e «linguaggio artistico», specie nella forma prototipica dell'*écfrasis* (utilizzando questa espressione l'autore, implicitamente, indirizza già un giudizio di valore nei riguardi della critica d'arte, in quanto genere, di cui si sta occupando). Mengaldo salta da Rudolf Wittkower a Gombrich a Cesare Segre per delimitare i confini della semantica dei «simboli visivi», tra un'estrema sintesi classificatoria di «livelli di significato», entro la quale oscillano – in modo più o meno fluido – poli concettuali antitetici (mentre Wittkower si limita a individuare quattro livelli, Gombrich allarga ampiamente le possibilità) sino alla coppia «informazione/comunicazione» (ripresa da Segre) modulata sulla potenzialità assiologica dell'opera d'arte (con la prevalenza del secondo termine). E con le riflessioni di Segre (si ricorda il fondamentale *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università Parma, 2006) Mengaldo prosegue nella definizione delle questioni principali: prima di tutte quella della «temporalità»: «la distinzione fra linguaggio letterario e figurativo» è che «il primo si svolge nel tempo e può abbracciare più azioni, il secondo è chiuso nello spazio e le azioni continuate gli sono precluse» (p. 22). La grande tradizione dei critici d'arte ha utilizzato pervicacemente tutte le «integrazioni temporali», soprattutto, come nota l'autore, nei «quadri di storia».

Oltre la precisazione della dimensione temporale, insita nell'operazione prima della critica d'arte, nella generale ricostruzione della grammatica ecfraistica, Mengaldo registra due fondamentali strategie per la mobilitazione del tessuto descrittivo (di per sé «lineare e consecutivo»): la «*summatio*» e le «similitudine interne» (p. 35); di qui l'uso più o meno elastico delle similitudini (su cui è posto un accento molto forte in quanto «forme più tipiche dell'interazione fra l'opera e l'esperienza umana e artistica di chi la sta descrivendo» – in sintonia con l'idea di Wölfflin, citata, che «non si può descrivere la forma senza farvi già confluire giudizi quantitativi») che propongono l'intrecciarsi di generi figurativi con altri generi (o sottogeneri). I processi analogici permettono così a Mengaldo di ribadire con decisione il carattere necessariamente aperto e polisemico dell'opera d'arte, di cui il critico deve sempre tener conto. Il medesimo meccanismo della similitudine, di cui

l'autore offre una planimetria fenomenologica assai ampia, corre verso un principio polisemico; specie laddove la «comparazione» riguarda «un artista e un altro, o una civiltà figurativa, d'altra epoca» (p. 41). Negli indici grammaticali scandagliati, accanto alla similitudine, riveste un ruolo preminente (con elencazione e generale sperimentazione analogica – inclusi i simbolismi e tutto il corredo culturale implicito ed esplicito) la sinestesia. E se da un lato il primo fenomeno rimanda al molteplice degli orizzonti semantici interpretativi, il secondo riguarda più da vicino le stratificazioni del percettivo. Difatti parlare di sinestesia non significa trattare esclusivamente «di ornatus e soggettivismo, ma di percezione del fatto» tale per cui «l'opera d'arte significativa non interessa solo la vista, ma sollecita tutti i sensi» (p. 33).

Il secondo capitolo è esclusivamente dedicato al *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) di Roberto Longhi: recensione alla mostra di pittura, veneziana e veneta, organizzata da Rodolfo Pallucchini. Mengaldo ricorda subito che il genere della recensione è peculiare nell'attività ermeneutica di Longhi (da questa forma hanno origine molte delle sue opere critiche). La prima questione affrontata è di carattere metodologico. Mengaldo si sofferma sulla dimensione del giudizio di Longhi, sempre di matrice «comparativa»: «tattica che comporta accostamenti sia congiuntivi che disgiuntivi, in prospettiva, ma anche a ritroso, e convoglia pure letteratura, cinema e altro» (p. 46). Da questa angolazione, a partire dal *Viatico*, vengono specificandosi tre punti: 1) la critica, nella sua totalità di forme, «non può non essere sempre comparativa»; 2) il preciso e continuo processo di storicizzazione delle forme, non in senso continuativo – ci tiene a specificare il critico – ma nell'intrecciarsi di orizzonti artistici (figurativi) e 3) più vicino ai problemi dell'opera analizzata: l'arte veneziana presa in considerazione (dopo il Cinquecento) è sempre posta in relazione (sia per caratteristiche che per giudizi) alla «maggiore arte europea» (p. 49). Dal carattere metodologico Mengaldo passa a quello culturale e storico: il dialogo, estetico ma non solo, di Longhi con Croce, soprattutto per quanto riguarda la «potenza morale della grande arte» (la disamina è aperta con riferimento alla fine e profonda lettura longhiana di Cesare Garboli), con la consueta distanza nei confronti dell'arte «politica», o al servizio della politica» (p. 51). Le pagine successive sono quasi integralmente dedicate ad un'analisi stilistica dell'opera; vengono così ribadite le tradizionali spie del linguaggio di Longhi: «il ridimensionamento degli avverbi lunghi in -mente»; «i giochi di parole»; l'uso dei «dialettismi veneti»; le «voci alte e rare»; «l'ossimoro»; le «sinestesie» (con un'indagine sulla relazione dei sensi nel più generico formulario del gusto); i sistemi analogici; ecc.

Ai due capitoli segue una breve nota su *Bronzino e Rilke*: esercizio (quasi a ricordare le prove di forza che Macrí sentiva negli «esercizi» continiani) diretto di critica d'arte, nella più pura forma della comparazione, tanto discussa nel volume. Mengaldo tenta particolari percorsi, tra lo storico e lo stilistico, al fine di connettere alcuni versi di una lirica di Rilke con la tavola del Bronzino denominata *Allegoria del Trionfo di Venere* (1540-1550). Il principio che vitalizza l'accostamento è dovuto, secondo il critico, alla iterata «infusione delle arti figurative nella poesia stessa di Rilke» (p. 68). Il rapido sondaggio termina con la suggestione (non altro che – all'insegna del comparato – il perno dell'intero lavoro) che «sarebbe istruttivo che un pittore coinvolto nella letteratura avesse mosso la fantasia del poeta più innamorato della pittura».

Daniele Maria Pegorari

Ferdinando Pappalardo

Clericus vagans. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento

Roma

Aracne

2014

pp. 162

ISBN: 978-88-548-7910-2

In un'epoca in cui la ricerca letteraria si rassegna a farsi valutare secondo parametri desunti da una logica produttivistica e lascia che sia snaturata la propria tradizione metodologica, ad esempio marginalizzando le raccolte di articoli, occorre una buona dose di ironica inattualità e di polemica indipendenza per presentare un volume di saggi che eviti la pronuncia di una tesi complessiva e le strettoie di un solo «metodo». Per fortuna di queste doti è ben provvisto Ferdinando Pappalardo, italianista e comparatista dell'Università di Bari, che, al culmine di una lunga attività di insegnamento e di studi, consegna un testamento che addita i suoi lasciti nella precisione del singolo affondo (contro la superficialità delle comunicazioni di massa), nella purezza della disciplina (contro l'attuale ricorrente «complesso d'inferiorità nei confronti del sapere scientifico») e nella provvisorietà (ché certo altro produrrà il suo tavolo di lavoro), limitandosi a dichiarare in *Premessa* una predilezione per l'«ermeneutica materialistica» che è poi, innanzitutto, attenzione alla materia linguistica dei testi.

La prima di queste cinque lezioni è dedicata alla fittissima trama di relazioni transtestuali che si registrano fra l'*Alcyone* e quella sua riscrittura piccolo-borghese che sono gli *Ossi di seppia (Il prodigio ingannevole)*, pp. 15-59). Che vi siano echi del primo nei secondi è già noto alla critica (cosa che lo studioso non manca di far notare, con rinvii a Mengaldo, Casadei, Mariani, Luperini e Porcelli), ma difficilmente i singoli riscontri avevano trovato un tale equilibrio fra indagine sistematica e quadro d'assieme, fornendo una risposta agli interrogativi sulla fascinazione dannunziana del poeta genovese che superi decisamente il semplicistico ossequio alla moda del tempo. Nonostante la già ricordata affermazione proemiale di un'assenza di metodo, l'inchiesta di Pappalardo si iscrive qui in quella che Segre chiamava «semiotica filologica» e Mengaldo «stilistica delle fonti», ovvero una critica intertestuale che non si limiti al «computo quantitativo di materiali acquisiti», ma miri con decisione a quella «comunanza di vocaboli» e «motivi» ricorrenti che producono «una omogenea costellazione di senso». Solo così gli intertesti diventano principi costruttivi di una poetica e verifiche empiriche di giudizi sulla storia letteraria (diciamo pure: su una filosofia della storia) che altrimenti rimarrebbero soltanto ipotetici. Partendo dall'analisi comparata, nelle due opere, dei motivi dell'«osso di seppia», del «pomario», del «talismano», della geografia ligure-versiliana, della «stagione estiva», dell'«immaginario dionisiaco», del «meriggio», del «mare» (come «principio della vita, con cui ogni creatura aspira a ricongiungersi»), del «lido»/foce di fiume (in cui pare avvenire «il prodigio della liberazione del soggetto dal *principium individuationis*»), salvo poi rovesciarsi in un atroce disinganno), si giunge a cogliere la natura dei due capolavori nel tentativo di neutralizzare l'«insidia mortale» nascosta «nell'età dell'industrialismo e della società di massa», che costituisce il tratto determinante del Novecento appena iniziato. Se più tardi Montale considererà esplicitamente D'Annunzio come capostipite della poesia post-romantica e post-simbolista (e poco dopo spiegherà mirabilmente la consustanzialità di Dante e del Novecento nei termini di una comune estraneità alla modernità), ciò non può non essere dovuto a quel «tratto unificante dell'intera esperienza letteraria di D'Annunzio», che un trentennio fa Gibellini aveva individuato nell'«abolizione della storia» e che aveva spinto Lorenzini a definire il libro III delle *Laudi* come «letteratura sulla letteratura o sulle sue rovine»: entrambi indizi inequivocabili di quella condizione di consapevole e accorata postumità che potremmo serenamente

chiamare postmodernità e che sarebbe utile retrodatare, fino a inglobare non solo il cosiddetto modernismo, ma anche lo stesso decadentismo e l'età della prima grande depressione. Recepito D'Annunzio (e Dante) per il tramite di Gozzano (Sanguineti ne vide il segno in *Falsetto*, com'è noto), Montale ne prosaizza alcuni oggetti in quella stagione postbellica e fascista che proprio non lasciava alcun margine agli incanti dell'estetismo. Sicché non solo «la vastità del paesaggio versiliano di D'Annunzio» si riduce «alle modeste dimensioni di una “corte” di città, e la luminosità abbagliante dell'estate alcionia al colore» dei modesti *limoni*, e non solo la «nuvola» e il «falco alto levato» di *Spesso il male di vivere* precipitano nell'ordinarietà la proiezione icaria di *Alcyone*; ma la prima maturità, segnata da *Arsenio* e dalla trilogia di Arletta (*I morti*, *Delta*, *Incontro*), poesie aggiunte solo nell'edizione del '28, vede il soggetto trattenuto dall'«*horror vacui*» al di qua della «crepa» che potrebbe ricongiungerlo con «l'uno primigenio» e, al contempo, (an)negarlo «nell'indistinzione». Il poeta di pieno Novecento si fa carico del fallimento neoumanistico e neobucolico di chi l'aveva preceduto, della già evidente inattingibilità della dimensione dell'innocenza, e si rassegna alla testarda ripetizione dei suoi sogni d'un tempo, variati nei toni ora ironici, ora scontrosi, del secondo dopoguerra, che equivalgono, significativamente, al «ripiegamento su se stesso» del tardo D'Annunzio, melanconico, memorialistico e notturno. Non è davvero un altro saggio, ma il secondo capitolo sul medesimo ragionamento intorno allo scacco della funzione letteraria agli albori del Novecento lo studio che segue, dedicato a *Gozzano*, *Balzac e le «illusioni perdute»* (pp. 61-77); parimenti l'angolazione (se non si vuol parlare di metodo), da cui si vuol comprendere la questione, è quella comparatistica, ancorché meno ligia all'osservanza dell'intertestualità e più prudentemente trattenuta sulla soglia di un confronto fra la parabola di adeguamento (e sconfitta) del protagonista delle *Illusions perdues* e quella di autoesclusione (e uguale sconfitta) di Totò Merùmeni, personaggio di rilievo dei *Colloqui*, una delle opere poetiche più narrative del Novecento italiano. Anche al di là della congettura finale che spiegherebbe il silenzio del poeta torinese intorno al romanziere francese non come testimonianza di disinteresse, ma come opposta affermazione di un'adesione *toto corde* e quindi, in qualche modo, implicita, questo saggio di Pappalardo mette bene a tema lo sgomento degli scrittori dinanzi al primo insorgere di quell'«industria culturale», che nella seconda metà del secolo la Scuola di Francoforte (con Adorno e Horkheimer) avrebbe riconosciuto disinteressata al «valore artistico» e proiettata solo a intercettare le «mode», le «volubili richieste della committenza» e a trasferire il «movente del profitto nudo e crudo sui prodotti dello spirito».

Così il disagio già sottoposto a disanima in D'Annunzio e in Montale viene condotto al suo necessario connotato sociologico, ma discusso sempre all'interno di un'analisi delle forme letterarie, eleggendo nella storia di Lucien e di Totò due varianti o forse due fasi della medesima crisi di ruolo. Dapprima seguiamo l'illusione dello scrittore francese che raggiunge Parigi scortato dalla convinzione che cedere al «Giornalismo», cioè alla redditizia scrittura funzionale al mercato delle informazioni (e siamo ancora nel 1837!), non comporti una perdita di «autonomia», salvo poi dover prendere atto che la cosiddetta «società delle lettere» aveva già da tempo smarrito il proprio originario statuto «classicistico-romantico» e lo avrebbe costretto ad accettare senza mediazioni l'intera logica del capitalismo (per cui, ad esempio, se il valore si può acquistare, a rigore non si può escludere la corruzione); poi seguiamo la più accorta astensione del poeta Merùmeni dalla condizione di «gazzettiere» o di «borghese onesto» (specchio e proiezione del rifiuto di Gozzano a farsi avvocato), per ritirarsi in una «vecchia villa gentilizia» dove potrà continuare a coltivare «una concezione inattuale della poesia». Ma al contempo l'auto-esilio dell'intellettuale non può nascondersi la consapevolezza di una prospettiva rovesciata.

La sua disdegnosa astensione (come, temo, tutte le forme di indignazione) non è, infatti, che la visuale soggettiva di un'opposta marginalizzazione cui egli è costretto dalla società di mercato, che lo rende – e per sempre – fungibile, ininfluenza, astratto e dispendioso (nel senso che il suo costo sociale è decisamente troppo alto in rapporto alla produttività capitalistica e alla sua appetibilità in termini di consumo). L'economia di mercato aveva evidentemente già incuneato all'inizio del secolo (e lo perfezionerà nella stagione postindustriale) il convincimento illogicamente

antiprogessivo per cui il presente capitalistico ha la stessa durata delle «leggi della biologia» e della fisica, cioè è sostanzialmente immutabile e pertanto è vano opporvisi. La fondazione delle maschere tipicamente postmoderne dell'inetto, dell'indifferente, del nevrotico e del malato è già tutta qui.

La poesia come espressione di una «malattia» ritenuta necessaria alla stessa fioritura dell'«attività fantastica» è, non per caso, il cuore del terzo capitolo, *Il patto con Narciso* (pp. 79-104), dedicato al torbido ruolo che la «nevrosi narcisistica» gioca nel secondo e centrale volume del *Canzoniere* di Saba: qui gli strumenti dell'analisi sociologica (di origine francofortese, come si è visto per il capitolo precedente) vengono con pari competenza sostituiti con quelli della psico-critica (da Freud e Weiss a Debenedetti, Aymone, David, Pavanello Accerboni, Gioanola e Lavagetto) al fine di cogliere le opposte pulsioni che, lungo tutti gli anni Venti, si contendono la «costituzione psicologica» e creativa dello scrittore triestino, fra l'aspirazione alla guarigione dall'«ambivalenza affettiva» (ovvero il continuo «conflitto di stati d'animo e di inclinazioni psicologiche opposti», caratteristiche di una personalità dissociata per destino familiare) e la reazione al «trattamento analitico» che avrebbe comportato la morte della soggettività poetica, il prosciugamento della fonte delle sue immagini e dei suoi temi. Pappalardo si muove qui su un duplice binario: da un lato raccoglie indizi della presenza più o meno esplicita della «neurastenia», delle letture psicanalitiche e dell'esperienza terapeutica in diversi luoghi dell'opera sabiana, dagli epistolari, alle raccolte via via assemblate nel *Canzoniere*, all'autocommento di *Storia e cronistoria*, rilevando continue e contrapposte spinte alla rimozione e all'autodiagnosi; dall'altro lo studioso fa centro sull'improvviso acutizzarsi della malattia nei primi giorni del '29 per evidenziare a quest'altezza della biografia lo spartiacque fra uno «stato di grazia [...] di breve durata» (dal '24 al '28) e il declino seguente che perdurerà fino alla fine dei suoi giorni.

Il breve intermezzo segnato dagli apollinei, graziosi versi di *Autobiografia*, *I prigionieri*, *Fanciulle*, *L'uomo* e *Preludio e fughe*, pare il frutto di un autoindotto percorso di guarigione, di un convincimento di equilibrio fra le due nature (più culturali che psichiche) al cui precedente conflitto il poeta aveva attribuito la propria irrisolutezza: quella ebraica, grave, luttuosa, statica, realistica e mercantile della madre e quella cristiana, leggera, erotica, dinamica, edonistica e poetica del padre. Si potrebbe dire che questa fase di (auto)restaurazione degli anni Venti corrisponda a un'invitta istanza petrarchista o a un allineamento al generale ritorno all'ordine del tempo, cui l'istinto classicista di Saba (ben visto anche da Luperini) anelava. Ma il violento riproporsi della nevrastenia e il ricorso alle cure (poi vanificate e interrotte) di Weiss lo portano non solo ai toni ben più cupi di *Cuor morituro* (concluso proprio nel '29-'30) e del *Piccolo Berto*, ma anche a una più lucida consapevolezza della vera radice dei suoi tormenti (collocabile nel contrasto fra la madre biologica e la balia «adorata» e nella «straziante separazione» da costei, col conseguente ripiegamento in chiave prima narcisistica e poi omoerotica della propria richiesta d'amore). A questo punto Saba sarebbe venuto a patti con la propria esigenza di poesia, accettando non solo di convivere con l'«evento traumatico», ma in un certo senso di farsene conservatore, poiché dalla sua permanenza sarebbe dipesa la stessa continuazione del «sogno» infantile.

Insomma la stabilizzazione della sofferenza è il prezzo del biglietto per la terra dell'innocenza ricreata dall'arte; ma in Saba è vero anche il contrario, e cioè che le «aspirazioni artistiche» possono essere tradite dalle irriducibili antinomie delle sue nevrosi, fino a impedire il completamento della creazione, come nel caso di *Ernesto*, oggetto del quarto capitolo del libro, *L'autobiografia interminata* (pp. 105-127), nel quale Pappalardo spiega l'incompiutezza dell'*autofiction* e la stessa oscillazione del suo autore fra volontà di pubblicazione e distruzione, fra costrizione nei limiti di un ampio racconto o prolungamento nella forma del romanzo, come preoccupazione di non soverchiare con le nuove acquisizioni dell'autoanalisi l'armonia presunta dell'autobiografia ideale raggiunta col *Canzoniere* nel 1952. *Ernesto*, infatti, lungi dall'essere «la sintesi in prosa dell'effusione lirica del *Canzoniere*» o la sua narrazione finalmente spericolata e franca (come sembrano risolvere Fiocchi, Grignani e Favretti), è per lo studioso il frutto di un percorso di «accertamento delle origini e delle cause del male» in un certo senso concorrenziale rispetto a quello guidato da Weiss e registrato dal

Piccolo Berto, e con esiti diversi: mentre il secondo volume del *Canzoniere* si concentrava su sofferenze infantili, dando un peso considerevole al conflitto con la madre, l'indagine psichica condotta in autonomia dallo stesso poeta sembrava riconoscere alla madre (la signora Celestina, nella finzione del romanzo) un superiore amore, ancorché trattenuto nel costume di una cultura e di una educazione severa, e spostare il centro della nevrosi narcissica in un momento successivo, quello della scoperta della passione omosessuale per (Em)Ilio, il giovanissimo e «bellissimo» violinista che compare nel Quinto episodio del romanzo breve e la cui incursione pare essere proprio la cagione della necessità di abbandonare l'impresa letteraria.

Scabrosa, infatti, non era la materia trattata, né anticonformista la lingua (come lo scrittore aveva fatto finta di temere), in un tempo in cui non solo il neorealismo, ma persino lo sperimentalismo andava creando ampi spazi all'espressione letteraria del dialetto: scandalosa era l'illuminazione che Saba ne aveva tratto su tutta la sua vita post-adolescenziale e destabilizzante l'effetto che «quel mascalzone» di *Ernesto* avrebbe potuto avere sulla pretesa, petrarchesca armonia del *Canzoniere*. È, d'altra parte, una mascalzonata di cui è frequentemente capace la scrittura, quella di scavalcare le intenzioni dell'autore e di introdurre degli elementi di contraddizione all'interno dell'orizzonte ideologico cui egli aveva cercato di attenersi: e si potrebbe tornare indietro a considerare proprio quel Balzac che Pappalardo aveva guardato nel secondo capitolo e in cui Lukács aveva intravisto i segni dell'autocritica borghese e del nascente naturalismo, pur nel cuore ancora pulsante del romanticismo.

In un percorso di affondi critici coerenti, nonostante le prudenti dichiarazioni prefatorie, non stupisce allora trovare in chiusura di questo ottimo libro una 'lezione' su *Lavoro e coscienza di classe nel "Metello" di Pratolini* (pp. 129-156), ovvero in quel romanzo a lungo atteso dallo storicismo marxista come capolavoro del neorealismo ideologico (e come tale pensato, cercato e strutturato dal suo autore) e, invece, destinato a sollevare un celebre dibattito dal quale dipese, addirittura, la crisi dello stesso neorealismo e forse anche della cosiddetta politica culturale. Pratolini, che vi giungeva dopo le indubbie soddisfazioni del *Quartiere* (1944), di *Cronaca familiare*, di *Cronache di poveri amanti* (entrambi del 1947), di *Un eroe del nostro tempo* (1949) e delle *Ragazze di San Frediano* (1951), vi aveva tentato lo spostamento dal *Bildungsroman* di tipo manzoniano, flaubertiano e tolstoiano a «un quadro sociologicamente attendibile», fatto di analisi delle «condizioni materiali di lavoro», dell'«azione organizzata» del movimento operaio e della «celebrazione della civiltà del lavoro». L'intento dichiarato era quello di raccontare l'educazione civile (insieme politica e sentimentale) di *Metello* (come «personaggio-tipo» del proletariato italiano) senza obliterare le contraddizioni e i tentennamenti che ne fanno un antieroe, ma pure ne avrebbero dovuto disegnare la progressiva e decisiva parabola dall'individualismo (che accomuna borghesi e anarchici) all'«etica della responsabilità» che è propria del socialismo: di questa maturazione il pentimento del manovale fiorentino per aver tradito compagni e moglie (appunto: la politica e i sentimenti) con un'amante piccolo-borghese è, rileva acutamente Pappalardo, l'indizio chiaro, nonostante le demolizioni critiche agite da Muscetta, Calvino, Fortini e Cases e lo scarso sviluppo narrativo, a fronte dell'ampio spazio accordato da Pratolini ai fatti dello sciopero degli edili del 1902.

Probabilmente (e qui l'annotazione dello studioso è davvero preziosa) lo scrittore dovette scontare la precocità con cui intuì lo scarto fra il dibattito ideologico ancora attestato sul rigore dell'ortodossia e la realtà delle nuove dinamiche politiche (fra rottura dell'unità antifascista e adesione dell'Italia alla Nato) che imponevano alla cultura progressista la difficile scelta fra una correzione riformista del comunismo, di cui *Metello* è espressione, e un nuovo *engagement* realistico, eretico e definitivamente antieroeico, di cui in quello stesso 1955 furono manifestazione i *Ragazzi di vita* di Pasolini. E lo scandalo della scrittura continua.

Alberto Comparini

Valentina Polcini

Dino Buzzati and Anglo-American Culture. The Re-Use of Visual and Narrative Texts in His Fantastic Fiction

Newcastle Upon Tyne

Cambridge Scholars Publishing

2014

ISBN-10: 1443859478

ISBN-13: 978-1443859479

In una pagina del libro-intervista *Un autoritratto*, uscito per i tipi di Mondadori nel 1973, Dino Buzzati riconosceva tra i suoi modelli letterari Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Charles Dickens, Rudyard Kipling, Jonathan Swift, Emily Dickinson, Nathaniel Hawthorne, Daniel Defoe e Herman Melville. Spesso queste dichiarazioni d'autore appartengono a un vero e proprio genere letterario di natura autoreferenziale, che non sempre aiuta il lettore a decifrare il sistema letterario di uno scrittore. Ciò potrebbe valere anche per Dino Buzzati, un autore che certamente si è prestato a questo esercizio autocritico nei suoi scritti. Tuttavia, l'analisi di Valentina Polcini non sembra lasciare dubbi riguardo alle parole di Buzzati.

Polcini parte da un problema che da sempre tocca la produzione artistica dello scrittore veneto, ossia l'attenzione critica, quasi magnetica, che *Il deserto dei Tartari* ha suscitato nei suoi lettori fin dal 1940; un'attenzione che ha lasciato spesso nell'ombra altre grandi opere di Buzzati o adombrato certi elementi che, una volta letto il libro di Polcini, appariranno più lampanti che mai.

Diviso in cinque capitoli, *Dino Buzzati and Anglo-American Culture* è un'analisi sistematica, a livello testuale, intertestuale, storico e filosofico della presenza anglo-americana nelle opere fantastiche di Buzzati. Partendo dall'idea buzzatiana di «loss of imagination [as] the result of both a natural process (growing-up makes human beings rational and pragmatic) and a social condition (there is no space for fantasy in a technology-dominated society)» e adottando una metodologia interdisciplinare, «such as intermedial translation, allusion, inversion of genre's stereotypes, ironic treatment of the sources» (pp. 2-3), Polcini indaga e attraversa buona parte dell'opera di Buzzati, tracciando con acribia «an original and conscious re-working of pre-existing motifs» (p. 3).

Se l'assenza di un lavoro di questo tipo nella bibliografia buzzatiana può essere ricondotta (in parte) alla centralità monologica del *Deserto dei Tartari*, la povertà delle traduzioni inglesi delle opere di Buzzati ha certamente limitato sia l'interesse dei lettori (accademici e non) dell'universo letterario dell'autore italiano, sia un'azione critica che potesse approfondire i rapporti genetici tra gli scrittori anglo-americani e Dino Buzzati: «[d]ue to such a substantial lack of attention by English-speaking critics, to date there is no monographic study in English entirely dedicated to Buzzati. And this seems so unreasonable, given the artistic connections with British and American authors that are found in Buzzati's works. This is indeed a deficiency for which my study seeks to compensate» (p. 5). Inoltre, un altro dei problemi legati al punto critico indagato da Polcini, che però l'autrice non affronta specificatamente nell'introduzione, è «the controversial debate around the fantastic in Italy» (p. 36) – problematica che Polcini tratta approfonditamente nel suo studio su Buzzati, e che sicuramente rappresenta la maggior novità per quanto riguarda gli studi buzzatiani.

Alla struttura pentapartita segue un approccio che può essere ricondotto all'interno di un sistema triadico: uno introduttivo, ravvisabile nel primo capitolo, dove Polcini orienta il lettore all'interno della geografia e del gioco intertestuali, a livello tematico e semantico, di Buzzati; uno individuale, ossia il dialogo che Buzzati instaura con alcuni autori anglo-americani (l'illustratore Arthur Rackham e lo scrittore Joseph Conrad, rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo); e infine uno teorico, cioè, il riutilizzo da parte di Buzzati di alcuni *topoi* e generi letterari fondanti la

letteratura anglo-americana, come le *sea*, *ghost* e *Christmas stories*, che Polcini affronta nel quarto e quinto capitolo.

Nella prima parte del lavoro, vero e proprio prologo del libro, la sezione dedicata ai problemi dell'intertestualità in Buzzati (pp. 29-39) non solo rappresenta il punto di partenza della tesi di Polcini, ma anche uno spettro critico attraverso il quale ripensare l'intera opera buzzatiana. L'autrice non manca di sottolineare come «the supposed similarities in themes, imagery and atmosphere» tra Buzzati e Kafka abbia ridotto il primo a un autore minore, «if not a mere epigone» (p. 29). Rievocato il «Buzzati-Kafka debate», Polcini prosegue la genealogia della critica buzzatiana in termini di intertestualità critica. I nomi rievocati da Buzzati nel suo *Autoritratto* sono stati certamente citati e in parte discussi nei lavori di Antonia Arslan Veronese (*Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974), Judy Rawson (*Dino Buzzati*, in *Writers and Society in Contemporary Italy*, edited by Michael Caesar and Peter Hainsworth, Leamington Spa, Berg, 1984, pp. 191-210), Giorgio Cavallini (*Buzzati. Il limite dell'ombra*, Roma, Studium, 1997) e Nella Giannetto (*Buzzati et la littérature fantastique du XIXème siècle. Quelques suggestions à partir de Hoffmann et Poe*, in «Cahiers Dino Buzzati», VII, 1988, pp. 263-283, poi, in italiano, in *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago, 1989, pp. 53-76), ma mai in una maniera sistematica.

Nel secondo capitolo, Polcini ricostruisce la storia della ricezione e dell'«Intellectual Friendship» dell'artista Arthur Rackham (1867-1939) nelle opere narrative di Buzzati (pp. 40-72): «this chapter traces Rackham's legacy in Buzzati's fiction, with a view to showing how Buzzati's translation from the visual to the narrative medium goes beyond a mere "fedele ripresa"» (p. 42). Se nell'epistolario tra Dino Buzzati e Arturo Brambilla il nome di Rackham ritorna con assidua frequenza, è nell'*Autoritratto* che Polcini trova quei dati testuali che le permettono di parlare degli echi rackhamiani come «paramount in Buzzatian fiction» (p. 45), soprattutto per quanto riguarda «the attempt to re-create Rackham's magical universe and the realization that the fantastic dimension dwindles in the passage from childhood to adulthood» (pp. 45-46), che costituiscono il materiale intertestuale dal quale Buzzati ha costruito l'impianto teorico-fantastico di *Barnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935).

Nel terzo capitolo Polcini scrive un importante saggio sulla ricezione di Conrad in Italia (pp. 73-105): «I intend to take a step forward by examining in detail the strategies Buzzati used to incorporate the Conradian sources into his fiction and showing how he gradually distanced his work from the model», creando «a type of (anti-)hero, whose temperament resembles that of Conrad's protagonists, but whose destiny seems, instead, to be one of failure» (p. 75). La parte più interessante e utile è sicuramente quella dedicata al motivo del *Doppelgänger*, la cui centralità (quantitativa e qualitativa) negli scrittori dell'Ottocento ha sviato l'attenzione della critica da un possibile recupero di questa funzione testuale da parte di Buzzati in Conrad: «Buzzati re-uses the motif of the double in connection with the themes of transition to adulthood and heroism. This thematic combination can be ascribed to the influence of Conrad, but Buzzati distances himself from the model by presenting his doubles in a less positive light. In brief, Buzzati appropriates Conrad's thematic context but inverts the role of the double» (pp. 95-96). In *Barnabo* e nel *Deserto*, Buzzati si riappropria dei doppi conradiani (Brierly e Jim in *Lord Jim*, 1900; il giovane capitano e Leggatt in *The Secret Sharer*, 1910-1912), ribaltandone, in negativo, la struttura in *Barnabo* («For *Barnabo*, Darío is an invisible presence that constantly reminds him of what he is not and will never be: a hero», p. 97) e nel *Deserto* («In *Deserto*, it is Augustina who acts as Drogo's alter ego. The scene of Augustina's death is emblematic: he allows himself to die of exposure during a night expedition to the mountains, mysteriously refusing to take refuge with the other soldiers» (p. 97). Nel quarto capitolo Polcini affronta l'uso di *topoi* e generi letterari come pratica intertestuale nei racconti di Buzzati (pp. 106-132), in modo tale da «reassess his work within the tradition of the fantastic genre, as well as to bring forward the playful side of his fantastic» (p. 106). L'utilizzo di mostri e fantasmi è piegato a bilanciare la perdita dell'immaginazione da parte dell'uomo durante il passaggio dall'età infantile a quella adulta; in questo modo, attraverso tale pratica discorsiva,

Buzzati preserva e rinnova a livello epistemologico la tradizione letteraria del fantastico. Ad esempio, la presenza del colombre mette in relazione la narrativa di Buzzati con quella di Melville: «[t]he intertextual recollection of Melville's *Moby-Dick* is set off by Buzzati's re-use of some ingredients that have made this novel so popular and that are therefore known also to those who have not read it» (p. 111). Tale rapporto ha finalità propriamente epistemologiche, in quanto «Buzzati's creation of a monster rejecting the role it has culturally been assigned. That is why the metafictional discourse present in this short story should not be bypassed. The *Moby Dick*-like colomber is turned into a good monster because good – and redeeming – is the spring it comes from: imagination. Since this is Buzzati's credo, the colomber is not the only good monster to be found in his work» (p. 118). Anche la presenza dei fantasmi segue questo paradigma filosofico, ma si inserisce in un dibattito di più ampio respiro, legato al rapporto tra immaginazione, fantasia e progresso: «Buzzati's ghost stories offer a varied array of disquieting, haunting and revengeful spirits. But more importantly, along with "traditional" ghosts, Buzzati also stages non-scary ghosts – which are the object of my analysis. This particular type of ghosts, deprived of their frightening aura, is presented in a nostalgic or parodic way. Both approaches lead to a metaliterary reflection on the genre itself» (p. 123).

Nel quinto e ultimo capitolo, Polcini discute l'uso e la ripresa da parte di Buzzati della tradizione ottocentesca della «Christmas Fiction» (pp. 133-166). Tuttavia, rispetto a scrittori come Luigi Pirandello, Alberto Moravia e Giovanni Papini, così come ai loro predecessori (E.T.A. Hoffmann, Charles Dickens e Hans Christian Andersen), «Buzzati can be regarded as a unique case of an author, who had an inside knowledge of both media (journalism and fiction), and who devoted himself to the Christmas genre with unparalleled constancy» (p. 134). Rispetto alla tradizione pedagogica italiana e a quella sovrannaturale inglese, «Buzzati brings to the fore the fantasy as well as the comedy of Dickens's Christmas, thus showing an interest in drawing on the British heritage in order to fill what he sees as an imaginative inadequacy in Italian culture. On the other hand, even though the ironic perspective was shared by many twentieth-century Italian authors, Buzzati's irony proves to be more successful, since it combines the caustic uncovering of the glittering façade of Christmas with the original recreation of its fantastic aspects» (p. 144). Combinando il fantastico e l'ironia all'interno di questo genere letterario, secondo Polcini, Buzzati mira a «admonish or convey a moral, while his re-working of the Spirit of Christmas expresses – among other things – his disapproval of consumerism» (p. 161), come in *Lunga ricerca nella notte di Natale* (1946), dove Buzzati «highlights both sides of such a dilemma consisting in reaching and losing a transcendent level of being» (p. 163).

Antonio Sichera

Giancarlo Pontiggia
Undici dialoghi sulla poesia
 Milano
 La Vita Felice
 2014

Giancarlo Pontiggia è una presenza atipica nel panorama attuale della poesia italiana. Dico «presenza» perché, sebbene si sia collocato in una ideale posizione appartata per scelta intima, per atteggiamento interiore, Pontiggia fa in realtà sentire la propria voce in maniera sommessa ma molto precisa all'interno del dibattito contemporaneo. Dico «atipica», in quanto i versi di questo poeta milanese, nonché le sue posizioni teoriche, le sue riflessioni sulla poesia, divergono notevolmente dalla *vulgata* tradizionale, ovvero da quel *background* implicito che sostiene il lavoro di tante donne e di tanti uomini oggi impegnati sul versante lirico.

Dove risieda il punto nodale di questa differenza è presto detto. Giancarlo Pontiggia è un poeta squisitamente moderno che ha sottoposto ad un ripensamento radicale la propria modernità. Un poeta di grande valore, che dopo aver animato la scena lirica degli anni settanta e aver dato alle stampe per Feltrinelli, nel 1978, insieme ad Enzo Di Mauro, un'antologia storica come *La parola innamorata*, nata sotto gli auspici e con il decisivo sostegno di Antonio Porta, ha conosciuto un lungo periodo di travaglio interiore rispetto al proprio fare poetico e ai suoi presupposti, in un itinerario che lo ha portato ad una sorta di eterodossia della lirica e del pensiero.

Si tratta di un disegno solido, compiuto, che emerge in maniera nitida e indiscutibile dall'ultima fatica saggistica di Pontiggia – *Undici dialoghi sulla poesia* – un libro di straordinaria efficacia uscito alla fine del 2014 per i tipi di La Vita Felice. Di che cosa si tratta, in sintesi?

Direi, anzitutto, di una critica radicale del Romanticismo. Il tema del contrasto alla *Romantik* è vivo da molti anni nell'opera di Pontiggia, che vi ha dedicato un piccolo, fortunato libro: *Contro il Romanticismo*, appunto. Ma è bene precisare che non parliamo qui di una astratta pretesa di separazione dalla radice comune della lirica moderna e contemporanea, né di un misconoscimento della grande tradizione lirica mondiale che dal Romanticismo ha preso le mosse e dalla quale negli *Undici dialoghi* Pontiggia si rivela peraltro, e a più riprese, affascinato. Il punto è un altro. Il Romanticismo, da un punto di vista culturale, ha rappresentato l'affermazione di un assoluto estetico, di un primato dell'arte e della poesia (fino all'auspicio di una radicale «poetizzazione» del mondo), che Pontiggia non vede più produttivo (o forse, per meglio dire, distorsivo) nei discorsi odierni sulla poesia. Come se restasse sullo sfondo implicito delle conversazioni odierne dei poeti, delle loro prese di posizione rispetto alla lirica e alle cose della vita, del loro stesso scrivere e atteggiarsi nei confronti dei potenziali lettori, il presupposto che l'arte sia il punto apicale dell'esperienza umana, che fuori di essa non c'è essere e non si dà contatto vitale col mondo stesso. Se essere moderni – *absolument moderne* – vuol dire rompere i ponti con il puro manifestarsi del mondo quale principio in cui tutto si colloca, allora Pontiggia sceglie, per fedeltà alla poesia stessa, di non esserlo più: «La poesia non è altro che l'esperienza del mondo che ti viene incontro, e si rivela nei suoi aspetti più intensi, decisivi: la nascita, la vita, la morte, il destino» (p. 86). Non sono i poeti a fare il mondo, a crearlo: è il mondo che viene incontro agli uomini, e degli aspetti più fondamentali di questa relazione i poeti sono chiamati a farsi voce. Come a dire che la poesia è un'esperienza umana – del tutto, della natura, dell'universo –, una faccia del cosmo, seppur mirabile, e non mai il suo unico orizzonte di senso: «poesia è il pensiero e il sentimento del mondo che si fa canto. E dentro l'idea di canto è racchiusa quella di suono, ritmo, verso, vitalità, armonia, insomma di tutto ciò che, partendo da un sentire e da un meditare, si cala in una forma compiuta, che ci conquista e ci affascina, al pari di un'aria musicale, di una statua, di un affresco» (p. 41). Inutile rilevare il sottofondo manzoniano di questa dichiarazione, che rimanda ad un'inchiesta interiore, ad

una rielaborazione consapevole dell'esperienza soggettiva, e non ad una folgorazione o ad un impeto creativo (o distruttivo) pervasivo e istantaneo, tipico della vulgata romantica.

Ma non deve sfuggire soprattutto l'accento deciso sulla forma, sul confine, sul *templum*, rappresentato anzitutto dal metro e dalla rima, che attraversa gli *Undici dialoghi*. Ad una lirica come infrazione di schemi, di regole, di istituti e di canoni, il poeta di *Con parole remote*, il fortunato libro di versi che apre la stagione post-romantica di Pontiggia, oppone il pensiero di una poesia come misura, come spazio in cui trovano effettiva espressione, proprio perché confinate, dotate di strumenti codificati di creazione, le passioni e i pensieri degli uomini. Senza la misura infatti, paradossalmente, si va incontro alla follia o all'afasia, come dimostra la grande storia della psichiatria umanistica, da Jaspers in poi.

Ne consegue, per osmosi direi, che anche la lingua della poesia contemporanea – almeno dal punto di vista del saggista degli *Undici dialoghi* – debba lasciare da parte la sterile alternativa tra oltrepassamento e appiattimento rispetto alla lingua reale delle donne e degli uomini viventi nella concretezza del mondo: «Da una parte uno sperimentalismo acceso, anche visionario, caotico, capace di grandi energie sonore, ma che si è ben presto risolto in una nuova accademia [...] dall'altra [...] un abbassamento della parola che s'inanella in versi lunghissimi, illeggibili, o si perde in una lingua anonima, priva di aura e di energia linguistica» (p. 87). È la via di un'alta lingua quotidiana, alla maniera del Luzi dei primi anni sessanta, quella che Pontiggia intravede come sentiero privilegiato verso una lirica forte ma capace di parlare agli uomini: «la poesia che torna a dire cose fondamentali per l'uomo, che parla al cuore e alla mente» (p. 81).

Perché alla fine di questo si tratta per il Pontiggia degli *Undici dialoghi*: prendere le distanze da una parola lirica chiusa, incomprensibile per volontà e per definizione, sottratta alla comprensione collettiva, isolata in una sorta di primazia assoluta della musica, che tolga ogni rilievo alla questione del senso. Ma la parola spiega, definisce, dà senso e non solo suona. È nello squilibrio fecondo tra senso e suono che si gioca la partita di una lirica non stancamente romantica, capace di avere il coraggio di tornare agli antichi, ai classici, all'idea dei poeti come «maestri dell'anima» (p. 51).

Il che non significa schierarsi per una poesia abbassata alla cronaca, intrisa del transeunte delle vicende mondane in forma di relazione, di commento o di chiosa. La lirica pensata negli *Undici dialoghi* si immerge nella storia in quanto ci restituisce, nella sua ricerca, il nucleo essenziale del nostro essere uomini (e dunque del nostro essere inabissati nei giorni della vita di tutti), il fondamento mitico e sempre mobile dell'avventura esistenziale di ognuno, nella luce dell'essere e nella sua ombra. C'è una «sostanza scura, enigmatica» della poesia: «forse, potrei azzardare, la mia stessa poesia – come gesto originario, radicale – è nata proprio per dar voce, e forma, a quello stato di enigma irriducibile che è la vita, dico la vita – soprattutto – in quel suo germinare e protendersi, e farsi slancio acuto tra le cose del mondo che già sono, e di cui noi facciamo esperienza, tutti, nella nostra prima infanzia [...] buona parte della mia poesia potrebbe compendiarsi in quel *cri de joie*, in quella scoperta incantata, febbrile, ma anche aspra, crudele, del mondo che si apre al nostro sguardo, e si fa *io, noi*, s'intrude nelle fibre del nostro corpo, nel sangue che scorre dentro le arterie della vita» (pp. 60-61).

In questo dire il mondo nella sua contraddizione, in questo affrontarlo con la parola che mentre gli dà senso ne riconosce il mistero inafferrabile, che lo dice mentre sa di doverne essere travolta, si annida l'unica salute possibile alla poesia: quella dei «nomi felici», che Pontiggia pone quali emblemi (anti-mallarmeiani, direi) di una lirica umana, vicina a tutti e mai persa nell'attimo presente, desiderosa di accompagnare l'esperienza eppure protesa in un ascolto diuturno della grande lezione, o forse meglio dire, con Jean-Pierre Jossua, dell'eterna conversazione dei grandi poeti. Da Omero a Leopardi essi hanno consegnato ai posteri il testimone fragile e potente di una parola che attende di essere ancora oggi accolta e ascoltata. Solo immergendosi nel fiume di questa tradizione, solo immergendovisi senza esitazioni, sarà ancora possibile ai giovani poeti trovare – secondo Pontiggia – il respiro della loro autentica voce, il loro modo di parlare agli altri, da testimoni e da compagni. Così si chiudono idealmente questi *Undici dialoghi sulla poesia*, come un libro di poetica da meditare, da discutere, da far circolare, in un tempo restio al pensiero, alla riflessione, alla misura lunga della maturazione. Un libro da leggere tutto d'un fiato e poi da abitare nella sua disarmata, antica novità.

Renato Marvaso

Roberto Salsano

Tra scrittura e riscrittura. Saggi e note su Alfieri tragico

Caltanissetta-Roma

Sciascia Editore

2014

ISBN: 978-88-8241-381-1

L'ultima raccolta di saggi critici di Roberto Salsano è incentrata sulle tragedie dell'Alfieri. Si tratta di un nuovo tassello nell'analisi delle strategie compositive di alcuni tra i maggiori drammaturghi e prosatori italiani. L'analisi delle fasi preparatorie alla stesura del *Filippo*, del *Polinice* e della *Merope* alfieriani segue gli studi genetici – editi entrambi negli anni ottanta - sulla ritrattistica manzoniana o sui primi rilievi stilistici del Verga del ciclo mondano ancora in formazione. Non è la prima volta che Salsano si dedica allo studio del «background dell'atto di scrittura» (p. 11), uno dei filoni principali delle sue indagini letterarie. Questa volta l'elemento di novità sta soprattutto nell'abbandono temporaneo di tematiche e autori ottocenteschi. Soffermandosi sulle manifestazioni palesi dell'«autocoscienza dell'Astigliano», Salsano racconta di un Alfieri fortemente combattuto tra istanze razionali ed emotive. Da un lato, vi sono il «bollore» e il «fermento» dei sentimenti derivati da un sensismo di marca francese, dall'altro un'attività costante di «vigilanza critica», basata essenzialmente sul confronto intertestuale con la classicità.

I primi saggi della raccolta hanno una loro valenza autonoma e teorica. In essi Salsano stabilisce i necessari riferimenti disciplinari, da Lukács a Bloom. Le fonti utilizzate sono soprattutto i commenti inseriti nei *Pareri* alfieriani, l'*Introduzione* alla *Vita* o, ancora, le postille apposte da Alfieri sui margini di una copia della *Merope* maffeiana. Il lettore si accorge immediatamente che nell'intenzione dell'*essayiste* c'è l'idea di variare gli approcci metodologici, contrastando così l'andamento meccanico ed eccessivamente metodico della critica letteraria di tradizione positivista. Salsano si preoccupa di far emergere sensibilità e prospettive extra-testuali: egli nota, ad esempio, che nel *Parere sulle tragedie* l'Alfieri si esprime sull'impatto dell'opera sul pubblico, nell'*hic et nunc* della messa in scena. In una versione romantica e al tempo stesso razionale e preventiva, l'autore di opere tragiche teme di non «commisurare la propria prassi artistica con risultati di effetto sul pubblico, nell'esigenza non solo di funzionalità dell'invenzione alla *res* scenica, ma di quell'amalgama di idea e teatralità che renda collegata l'esperienza drammaturgica a ciò che si aspetta il pubblico nell'*hic et nunc*, sulla soglia, significativamente, di una cultura illuministica e romantica» (p. 11).

Nella parte seconda della raccolta, dal titolo *Scritture e riscritture*, il *focus* dell'attenzione si sposta sui lasciti della classicità e dell'illuminismo. Due fascinazioni opposte, ma la cui convergenza è data dall'attenzione dell'Alfieri per le traduzioni coeve delle opere tragiche classiche. La *Tebaide* di Stazio tradotta dal Bentivoglio o Eschilo tradotto dal Brumoy acquistano perciò il peso di riferimenti essenziali per un ritorno della tradizione. Al termine di una ricca, ma ben scandita, parte introduttiva, la trattazione verte su una serie di opposizioni, abilmente setacciate. La prima, esplicitata nei *Pareri*, tratta della differenza tra «soggetto» e «tema». Tale contrasto funziona nelle tragedie dell'Alfieri come una forza motrice finalizzata al movimento drammatico: «Non casuale, a questo proposito è l'alternativa terminologica tra due termini significativamente ravvicinati e contrapposti, “soggetto” e “tema” (ovverosia determinatezza statica di una condizione o di un fatto da focalizzare, da una parte, svolgimento dinamico, in atto, dall'altra parte), che dall'inizio del parere sulla *Stuarda* indizia un'attitudine a fissare distinzioni e correlazioni maturate all'interno della tensione elaborativa» (pp. 27-28). L'altra opposizione messa in luce – valida anche per una storia della creazione drammaturgica - è quella tra «carattere» e «funzione» dei singoli personaggi: «Si delinea per certi aspetti, entro il pensiero critico e autocritico alfieriano una tendenza, pur

larvamente, sistemica, che da un punto di vista modernamente strutturalistico si potrebbe leggere come rilievo conferito alla ideazione di un personaggio in quanto “funzione” oltre che in quanto carattere, come sembra dedursi, nel parere sull’*Antigone*, dalla definizione del personaggio come “motore”, dato che il drammaturgo vagheggia, dietro le quattro creature del suo dramma, “un motore, benché diverso, pure ugualmente caldo, operante, importante”, in linea, d’altro canto, con la concezione aristotelica della tragedia come mimesi di un’azione» (p. 44).

Conclusi gli sforzi paradigmatici sulla struttura, l’analisi si sposta sul testo, alla ricerca delle opportune verifiche concrete. Oltre al raffronto tra la *Merope* maffeiana e quella ad essa posteriore dell’Alfieri, con maggiore arditezza viene adattata una comparazione trans-linguistica tra la *Tebaide* di Racine e il *Polinice* dell’Astigiano. Se dalla relazione della *Merope* del Maffei risulta innanzitutto lo sforzo di superamento in direzione di uno «scavo più intimo e profondo nella psicologia» (p. 152), la coraggiosa comparazione del *Filippo* con il *Polinice* fa emergere numerose somiglianze valoriali e sintattiche. L’avvicinamento o allontanamento rispetto ai modelli classici – assaporati nella versione illuministica – rivela un’operosa attività intertestuale di comparazione, segno di una radicata coscienza critica dell’Alfieri. I prelievi sintattici dalla *Tebaide* staziana servono a conferire al personaggio di Giocasta dell’omologa tragedia alfieriana (Atto V, sc.II) una sensibilità e un patire non del tutto inediti: «Straordinariamente significativo è il modo come Alfieri manifesta la possibilità di trasferire all’indirizzo di Giocasta i sopra citati versi tratti dalla *Tebaide* staziana del Bentivoglio, poiché vi traspare, in evidenza, una sensibilità, eminentemente linguistico-drammaturgica, rivolta al rapporto tra autore e *dramatis persona*, e nel fuoco di una ipoteticità creativa (“starebbe benissimo”), entro il potenziale, ovverosia, di “riscrittura” personale dell’Astigiano stesso» (p. 80). Rispetto a Racine, il «potenziale» di riscrittura si dimostra evidente nella reinvenzione del personaggio di Polinice, ben più umano ed empatico: «Nel dramma francese infatti l’uccisione reciproca dei due fratelli (raccontata da Creonte) si effettua attraverso forme di odio e sopraffazione della medesima intensità. Polinice si affretta a disarmare il nemico senza mostrare alcun accenno a una suprema riconciliazione, anzi “Regarde avec plaisir expirer sa victime”. Il Polinice alfieriano invece rivela, nella scena finale, un’altra disposizione al perdono» (p. 91). Un’ottica storica permea l’intera raccolta saggistica. La figura, di per sé romanzesca, dell’Alfieri non è descritta dall’autore come quella di un eroe solenne e sublime ma, al contrario, si cala nella vicenda biografica e storica - non immune, come è noto, da fascinazioni filosofiche tra loro opposte. Resta da sottolineare, a tal proposito, la valenza eminentemente politica di una distanza. Si tratta di un comportamento teatrale che nel caso dell’Eteocle alfieriano differisce dai suoi precedenti, laddove il primo «immedesima l’assoluta figura del tiranno, chiusa, nel suo disumano orgoglio, ad ogni approfondito rapporto con il popolo, che, sia pure come pretesto, mostra di avere il sovrano raciniano» (p. 90).

Bruno Nacci

Georgia Schiavon

Felicità antica e infelicità moderna. L'epicureismo e Leopardi

Milano

AlboVersorio

2015

ISBN: 978-88-97553-94-6

La prima parte, in qualche modo introduttiva, della ponderosa indagine che Georgia Schiavon ha dedicato ai complessi legami tra Giacomo Leopardi e l'epicureismo, è una sorta di ricapitolazione e messa a fuoco degli studi sul tema a partire dal 1883 fino ai giorni nostri. L'analisi di questi interventi si concentra in modo particolare sulla ricognizione testuale, non sempre puntuale nei primi studiosi, e l'accertamento filologico di quanto effettivamente il poeta recanatese conoscesse della tradizione epicurea, sia direttamente che indirettamente. La conclusione sembra essere che «I passi analizzati fanno propendere, comunque, per la tesi di una conoscenza poco approfondita dell'epicureismo da parte di Leopardi. I testi epicurei e il poema lucreziano sono citati nella maggior parte dei casi da fonti indirette (gli apologisti cattolici, Cicerone, opere di altri autori moderni) e comunque in modo generico» (p. 35). Per quanto riguarda il confronto complessivo tra il pensiero leopardiano e quello epicureo, la maggior parte degli studiosi, con rare eccezioni, sottolinea la «distanza che separa il pensiero di Leopardi dalla filosofia epicurea» (p. 47).

La seconda parte, dedicata all'analisi della gnoseologia epicurea e di quella leopardiana, rileva come la condivisione dell'assunto principale (la conoscenza si fonda sui sensi) conduca a esiti divergenti: in Epicuro la conoscenza sensibile non esclude quella dell'essenza del reale, mentre per Leopardi la critica all'innatismo di derivazione lockiana, porta direttamente al pirronismo: «L'empirismo, cioè, conduce Leopardi allo scetticismo, alla distruzione di ogni verità che si pretenda assoluta» (p. 79). La conseguenza sul piano etico non può essere che questa: «Se nella teoria epicurea la ragione è strumento di felicità, nella "teoria del piacere" leopardiana essa, mostrando la "nullità di tutte le cose", è fonte di dolore per il desiderio infinito» (p. 85).

Nella terza parte, dopo un lungo e articolato esame della fisica epicurea, in cui i concetti di atomo e di vuoto concorrono a definire una visione antifinalistica della natura, viene analizzata la corrispondente concezione leopardiana, concorde con quella epicurea nel rifiuto dell'ontologia, e conseguentemente della gnoseologia, platonica. Leopardi, aderendo tramite Pierre Bayle al pensiero di Stratone, sviluppa un'idea di natura simile a quella di Epicuro: «Sia Epicuro che Leopardi concepiscono la materia come un'entità ingenerata e indistruttibile, che origina spontaneamente le cose. Per Epicuro tuttavia l'azione spontanea della materia è regolata da un principio di limite immanente che ne definisce la possibilità [...] Per Leopardi invece l'azione spontanea della materia è infinitamente libera [...] il principio della natura è la possibilità illimitata» (p. 120). Il rifiuto leopardiano di ammettere una forma qualsiasi che regoli lo sviluppo naturale, lo porta ad affermare la sua totale inconoscibilità, facendo venire meno uno dei perni dell'etica epicurea che poggia al contrario sulla conoscenza di leggi naturali definibili. Inoltre, Leopardi coglie nel divenire incessante che caratterizza la materia la sua contraddizione di fondo, dove essere e nulla coincidono necessariamente nel processo naturale, perché la sua ipotetica infinità comporta la speculare eternità del nulla: «Ogni ente infatti è un'individualità e in quanto tale è determinato, limitato e perciò finito. L'unico infinito è l'assenza di determinazione, ciò che non è ente, dunque il nulla [...] L'infinito è nulla poiché è l'unico ente senza limiti, senza determinazione, ovvero è un non ente [...] che non può esistere [...] se non come rappresentazione del soggetto» (p. 127). L'epicureismo, opponendosi coerentemente a Platone, nega ogni creazionismo, provvidenzialismo e antropocentrismo. Anche Leopardi, dopo un'iniziale simpatia per Rousseau, che lo porta a condividere un ottimismo simile a quello leibniziano, nega il finalismo attraverso un'ulteriore

messa a fuoco della contraddizione insita nel sistema naturale: «Il passaggio a una concezione di natura quale sistema che non contiene dei disordini, ossia dei mali, accidentali, ma che è addirittura fondato sul male, cioè sulla contraddizione, è determinato dallo sviluppo delle implicazioni della “teoria del piacere” formulata nello Zibaldone nel luglio del 1820, che sostiene l’impossibilità di soddisfare il desiderio della felicità» (p. 156). Questa posizione traccia una netta demarcazione con la filosofia epicurea: «Nella fisica epicurea l’afinalismo del processo della natura non è in contraddizione con il fine dell’uomo: la conoscenza dell’afinalismo della natura è anzi necessaria per il raggiungimento dell’atarassia. In Leopardi l’afinalismo del processo di produzione e distruzione diventa invece motivo di accusa nei confronti della natura» (p. 166). Non a caso nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, davanti alla presunta indifferenza della natura, il cui ordine si sottrae a ogni valutazione morale in relazione all’uomo, l’Islandese si ribella, reclamando contro l’impersonale necessità del destino il primato del male: «Pur riprendendo il pensiero illuminista, Leopardi se ne discosta profondamente. La sua visione della natura comporta la negazione di una costante del pensiero occidentale, sia greco che moderno: l’identità tra conoscenza della natura e felicità» (p. 169). E per meglio inquadrare il pensiero leopardiano, non solo in merito al materialismo di ascendenza antica e illuministica, Schiavon riporta il sottile giudizio di Bruno Biral che mira a ridefinire l’appartenenza culturale del poeta: «nel materialismo settecentesco il Leopardi introduce un’eresia che è una violenza romantica: la natura matrigna» (p. 169, in nota).

Nella quarta parte, più lunga e articolata delle altre, Schiavon analizza l’etica epicurea (cuore del sistema del filosofo greco a cui anche la fisica viene subordinata) e quella leopardiana, sforzandosi di coglierne le linee di convergenza non meno di quelle lungo le quali il dissidio si acuisce, spesso in modo definitivo. Prima di tutto, sia Epicuro che Leopardi, concepiscono l’anima come elemento materiale (per quest’ultimo sarà proprio la teoria del piacere a fornire la chiave interpretativa del suo essere ed agire in relazione alla sua perfetta naturalità), ma differiscono per il peso o autonomia che la ragione esercita: Epicuro confida in un’educazione della ragione, che assecondando la natura, conceda all’uomo una felicità stabile, mentre in Leopardi anche (o soprattutto) la ragione dipende dal condizionamento fisico: «per Leopardi l’uomo è completamente determinato dalla sua costituzione biologica [...] dalle sue condizioni fisiche e dalle influenze esterne, fattori rispetto ai quali la ragione è impotente, ed è per tale motivo condannato all’infelicità» (p. 196). Secondo Epicuro inoltre l’assenza di dolore è piacere e solo il desiderio vuoto dell’anima (in quanto privo di limite naturale) porta alla insoddisfazione, senza per questo essere iscritto nella natura umana, dipendendo da una sorta di aberrazione della mente, un errore che può e deve essere corretto. Alla prospettiva di Epicuro si contrappone quella più complessa e negativa di Leopardi, il quale pone l’accento non sui singoli piaceri, quanto sulla felicità intesa come desiderio di un piacere illimitato, conseguenza dell’amor proprio, che può realizzarsi solo nell’illusione: «Sia per Epicuro che per Leopardi l’infinito desiderato dall’uomo corrisponde ad una rappresentazione falsa o illusoria; ma mentre per Leopardi l’infinito è un’idea prodotta dall’immaginazione [...] al fine di soddisfare il desiderio, costitutivamente infinito, per Epicuro il desiderio dell’infinito è generato dalla falsa opinione» (pp. 225-226). In altre parole, Epicuro crede che il non soddisfacimento del desiderio dipenda dal ritenerlo erroneamente senza limiti, Leopardi invece dalla reale impossibilità di soddisfarlo. Da questa impostazione di fondo deriva la fiducia di Epicuro nel linguaggio e nella filosofia, farmaci del dolore, che al contrario in Leopardi non fanno che accrescerlo, perché la verità, distruggendo le illusioni, rivela il nulla delle cose e della condizione umana. Se all’inizio, Leopardi concepisce la natura come buona, provvidenziale, attribuendo alla sola ragione la colpa di distruggere le illusioni che rendono sopportabile la vita, legge poi nell’avvento del Cristianesimo la frattura epocale grazie a cui la realtà perde progressivamente ogni tratto consolatorio e la vita terrena assume sempre di più i tratti di una inconsolabile infelicità. A ciò si aggiunge la visione meccanicistica, a partire dal 1824, che concorre a definire l’infelicità non come un accidente storico ma come contraddizione nel cuore della natura stessa, divergendo dall’uso correttivo della ragione epicurea nei confronti del male e approdando alla concezione etica di Teofrasto, secondo cui *vitam regit fortuna, non sapientia*. In paragrafi lucidi e intensi, Schiavon mette a confronto i due pensatori

sul tema cruciale della morte, che anche in questo caso rivela discordanze significative, al di là delle più facili e apparenti contiguità, perché alla sua insignificanza nella filosofia di Epicuro, di nuovo un errore di valutazione, risponde la drammatizzazione leopardiana: «La contraddizione della morte –che è insieme *dolore estremo e estremo rimedio al dolore*- è lo specchio della contraddizione insista nell'esistenza tra desiderio infinito e infelicità» (p. 288).

Un altro interessante capitolo della filosofia epicurea riguarda la società e il diritto: «Gli uomini agiscono naturalmente seguendo l'impulso del piacere, non la giustizia. Al pari delle altre virtù, la giustizia non è un valore in sé, ma solo per la sua utilità, ovvero è naturale in quanto relativa, cioè strumentale, al piacere» (pp. 296-297). Leopardi condivide la concezione delle norme positive come espressione della razionalità, ma scorge in esse ancora un motivo di contraddizione, in quanto limitando la ricerca del piacere individuale (che in Epicuro coincide con l'individuazione della giusta misura per conseguire il piacere catastematico), restringe la già angusta possibilità di essere felici: «L'epicureismo non rileva cioè una contraddizione tra piacere individuale e vita sociale, come fa invece Leopardi» (p. 300). Sia per Epicuro che per Leopardi, l'uomo è mosso da una pulsione originaria (il piacere per il primo, l'amor proprio per il secondo), e la società ha l'unico scopo di renderla attuabile. Ma in Leopardi «L'equilibrio tra amor proprio e bene comune si realizza solo nell'illusione dell'esistenza della virtù» (p. 316), da cui segue che ogni virtù individuale è resa possibile esclusivamente dall'inganno, e ancora una volta il sapere si rivela funesto per ogni tipo di socievolezza, che al contrario Epicuro ritiene possibile in quanto necessaria a una vita ben regolata secondo natura. La filosofia epicurea, che si considera in termini pragmatici utile al conseguimento della felicità, non ammette alcun contrasto tra aspirazioni umane e disposizioni naturali: «Nell'epicureismo non vi è tensione tra desiderio e ragione, perché non vi è contraddizione tra la natura umana e quella universale» (p.339). Leopardi, che pure inizialmente aveva condiviso questa concezione di un accordo tra natura umana e natura cosmica, sviluppa in modo diverso il suo pensiero: «Successivamente la sua riflessione individuerà la causa dell'infelicità umana nella “contraddizione” tra il fine della natura universale, la conservazione del “ciclo di produzione e distruzione”, e il fine della natura umana, la felicità, appunto» (p. 340). L'amor proprio, vale a dire la volontà di vivere indefinitamente, conservando le ragioni dell'esistenza, si scontra con la volontà naturale di salvare la specie non solo in contrasto con la volontà individuale, ma grazie al sacrificio dell'individuo, e ciò al di fuori di qualsiasi significato, così che il pensiero non serve che a comprendere l'assoluta vanità di ogni illusione al proposito, illusione che scorge fini e motivi là dove impera solo il nulla. La filosofia dunque non solo è inutile alla felicità (all'opposto della tesi epicurea) ma è dannosa, perché sottrae all'uomo l'illusione di poter essere felice, e l'«ultrafilosofia» leopardiana si riduce, come quella pascaliana, a negare la filosofia stessa, limitandosi alla contemplazione senza infingimenti dell'insignificanza universale. Il complesso, documentato e prezioso lavoro di Georgia Schiavon, dopo tante riflessioni filosofiche (spesso parassite di quella leopardiana) divaganti, si rivela un punto fermo degli studi sul rapporto tra Leopardi e l'epicureismo (e più in generale la filosofia), con la sua capacità di sintesi della letteratura specifica, facendo al tempo stesso luce sul pensiero del poeta, distinguendo la sua posizione da quella di Epicuro, mostrandone l'avversione nei confronti di ogni esercizio intellettuale che si proponga di venire a capo del dissidio tra l'essere e la condizione umana. L'ultrafilosofia leopardiana non è, e non può essere, una filosofia, perché di questa rinnega ogni capacità teoretica e ogni utilità pratica, e il suo accostamento al pensiero epicureo (le cui radici sono aristoteliche, ma Leopardi ha sempre escluso ogni propensione anche per Platone) è solo apparente, ne condivide alcune premesse per capovolgerne le conseguenze. Venuta meno la simmetria ontologica tra pensare ed essere, che persiste in Epicuro e garantisce la possibilità di una condotta virtuosa svincolata da modelli trascendenti o ideali, Leopardi definisce la sostanziale assurdità della vita umana, condannata a trovare nel falso (l'illusione) ciò che non c'è nel vero, ma anche consapevole che non potendo ignorare ciò che si sa (la lezione ambigua di Teofrasto), tutto si riduce a una sterile disputa tra vita e conoscenza.

Da ultimo si può solo lodare l'andamento da «vite parallele» voluto da Schiavon nell'articolare il saggio, alternando i capitoli dedicati a Epicuro a quelli dedicati a Leopardi, favorendo così la chiarezza espositiva non meno che la possibilità per il lettore di confrontare in modo chiaro fonti e rimandi interni dei due pensatori.

Daniele Maria Pegorari

Antonio Sichera

Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture

Firenze

Olschki

2015

pp. 313

ISBN: 978-88-222-6373-5

Frutto di quasi vent'anni di ricerche su uno dei suoi oggetti letterari preferiti, questo densissimo volume di Antonio Sichera applica con costanza un metodo d'indagine – quello semantico e onomastico su base concordanziale – compensato da una vocazione teorica di rara complessità, con fughe prospettiche che sconfinano nella teologia e nella Gestalt Therapy. L'itinerario creativo di Pavese è attraversato per intero (il che fa di questo libro una monografia *stricto sensu*), ma lo studioso nulla concede alla biografia e ai rapporti del Langarolo con la vicenda storico-politica del suo tempo, per concentrarsi in via esclusiva sulla costruzione della lingua poetica e narrativa, traguadarda con interesse per le aree lessicali più ricorrenti, ricostruite nei loro progressivi ampliamenti o nelle improvvise abiure, sempre ipotizzate dallo studioso catanese in rapporto con una ricerca interiore e con un costruttivo rapporto con le fonti letterarie predilette.

Sorvegliando le predilezioni lessicali di Pavese, Sichera può, infatti, ricostruire le costellazioni di senso di pressoché tutte le sue opere, destrutturando i paradigmi extratestuali cui la critica pavesiana si è assuefatta, e persino le indicazioni epitestuali che l'autore di S. Stefano Belbo ha disseminato in alcune lettere o nel *Mestiere di vivere* e che Sichera ha non di rado messo in dubbio, rivelando i sottili percorsi carsici per i quali alcune fonti ufficialmente negate hanno invece alimentato a lungo la sua scrittura.

Ben consolidato, invece, è il punto di partenza, individuato nell'influenza che sui suoi esordi poetici ebbe Whitman, il poeta americano su cui Pavese si era laureato nel 1930, rimanendone segnato mentre cercava la cifra linguistica con cui esprimere la propria soggettività dolente, senza però indulgere al «più deteriore romanticismo» o al «decadentismo estenuato e senza sbocchi» (p. 16), che avevano insidiato i suoi tentativi lirici, sin dal 1923. Sarà la scoperta nelle *Foglie d'erba* dello spazio inquieto ma vivido della «modernità cittadina» in cui il soggetto lirico può trovare la concretezza della propria dimensione, l'addensarsi dei propri fantasmi negli imperativi categorici dell'esserci, a imprimere a *Lavorare stanca* quella tipica dinamica oppositiva campagna/città, per la quale il «poeta ragazzo» avverte l'ingiunzione a immergersi «nel mondo», nella «folla» cittadina che, lungi dal provocarne lo smarrimento, completerà la sua formazione (p. 28).

Dell'esistenza di questo primario «problema della *Bildung*» (pp. 38-41) sono segno, per Sichera, i campi semantici prevalenti del primo libro, nel quale, peraltro, lo studioso vede il dispiegamento pieno e pressoché compiuto dell'intero universo tematico di Pavese: le sfere del «padre» e del «lavoro» (che occupano quasi tutto il campo dell'età adulta e del dover essere) e quelle in una certa misura neostilnovistiche della «donna», dello «sguardo», dell'«attesa», della «notte» e della «natura» come spazio entro cui si svolge tutto il conflitto «del desiderio e dell'incontro», ma anche della sublimazione o del complesso materno. E su questa linea di confine fra l'«ordine rurale» e «la città piena di vita» e di «lavoro», si muove, a lungo indeciso e inadattabile, il «ragazzo», altro lemma principe della raccolta (pp. 41-53). Ma nel passaggio dall'edizione del 1936 a quella del 1943 Pavese, che in quegli anni compie la sua svolta prosastica (per altro non unidirezionale), reagisce a queste originarie istanze realistiche, mettendo a dimora – con l'espunzione di sei poesie, col recupero delle tre che erano state censurate nel '36 e, soprattutto, con l'aggiunta di altre ventotto liriche nuove – un sistematico «depotenziamento del reale», preferendo al lessico della concretezza quello del ricordo e di un femminile che ha chiaramente i connotati della dolcezza, del «miracolo» e

del «sorriso», mentre la sua assenza provoca nell'amante «tedio», «pianto», «ansia» e così via (pp. 53-66).

Individuato questo *trend* di scelta linguistica, Sichera può affermare che le liriche di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, scritte fra il 1946 e il 1950, non rappresentano solo il tardivo ripiegamento intimistico di un ex autore impegnato, ma si collocano come il compimento previsto di una scrittura che vuol farsi «incedere litanico», «ritornello orante», lode di una donna che salva, ancorché nel punto opposto della rinascita, ovvero quello del «muto annientamento di sé» (pp. 66-71). Per questo ci persuade la ricerca di un Pavese petrarchista, ancorché «Cesare», come talvolta lo chiama Sichera, suggerendo una consuetudine che valica i confini dell'interesse accademico, come dimostra la lunga *Lettera a Pavese* sui *Dialoghi con Leucò* (che chiude il libro del catanese, alle pp. 291-305), si sia «sempre dimostrato poco 'disponibile' verso il cantore di Laura» (p. 73), mai occupandosene nei *Saggi letterari*, citandolo appena due volte nelle *Lettere* e lasciando una copia delle sue *Rime*, letta presumibilmente negli anni universitari, ricca di postille in cui emerge un giudizio liquidatorio nei confronti non solo della «disposizione al lamento» di Petrarca, ma persino di certi moduli stilistici che a Pavese paiono «scadenti» o di «pessimo gusto» (pp. 75-76). In realtà in tutta l'opera dello scrittore novecentesco è ravvisabile un'identificazione istintiva nei confronti dell'Aretino, documentata dagli echi petrarcheschi di *Lavorare stanca*, presenti addirittura nella prima edizione e poi accresciuti durante il processo di sublimazione del reale nella seconda, fino al trionfo dell'amore e della morte delle ultime poesie, passando per quella sorta di *Secretum* contemporaneo che è *Il mestiere di vivere*. Il punto di maggior dissidio è nell'impossibilità pavesiana (e novecentesca) di ordire un complesso lirico organico nel quale dare equilibrio al rischio di dispersione etica – che è lo specifico dei *Rerum vulgarium fragmenta* – laddove invece a Pavese pare che la felicità produttiva sia direttamente proporzionale allo squilibrio psicologico. Analogamente «Joyce non fa parte della lista dei maestri dichiarati da Pavese», il quale, nonostante ne avesse tradotto *A Portrait of the Artist as a Young Man* (col titolo di *Dedalus*, nel 1934), aveva a più riprese manifestato dissenso per la sua «volgarità» stilistica, soprattutto a motivo del suo patente «antiverismo» (p. 96). Ebbene, anche in questo caso Sichera ci guida a riconoscere nella negazione una complessa strategia di occultata assimilazione, soprattutto nel *Carcere*, come se, negli anni in cui lo scrittore sentiva emergere nuove istanze realistiche, eticamente sollecitate, egli avesse bisogno di erigere degli argini contro il fascino prodotto dalla narrazione di «una sottilissima miriade di eventi interiori» (p. 98), come ebbe a scrivere nel *Mestiere di vivere*. In *Paesi tuoi* sarebbero, invece, le fonti bibliche e americane (lo Steinbeck di *Uomini e topi*) a celarsi nei nomi dei personaggi o dietro le relazioni che si instaurano fra di essi e che rinvierebbero perlopiù a paradigmi veterotestamentari o classico-mitologici. Quest'ultimo aspetto è certamente il più studiato dalla critica pavesiana, ma Sichera ne vede l'influenza non solo nei noti saggi e nei *Dialoghi con Leucò* che tanto alienarono a Pavese la politica culturale neorealista, ma anche in un romanzo come *La spiaggia*, letto come «una forma moderna di *symposion*» (p. 198), mentre *Il diavolo sulle colline* (nel capitolo a mio parere più persuasivo e illuminante di questo studio, alle pp. 207-222) si riallaccerebbe alla cultura buddhista (più che genericamente iniziatica e massonica), diffusa nella cultura italiana della prima metà del Novecento: la decisione del soggetto di non abbandonarsi a una condizione infera (cui rinvia non solo il titolo, ma lo stesso toponimo del «Greppo», da *Inf.* XXX, 95), scegliendo di essere «il protagonista possibile di una definitiva vittoria sulle illusioni», attingerebbe, infatti, le sue origini dalla nozione buddhista di «risveglio» (p. 209). E allora non solo Hemingway, maestro del nuovo realismo novecentesco, ma anche i tormenti morali di Dostoevskij, i misteri eleusini e la letteratura psico-antropologica di Jung e Kerényi (che scrissero i *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, tradotti per Einaudi nel 1948), saranno necessari per comprendere le complesse dinamiche che regolano i rapporti fra i protagonisti della *Casa in collina* e della *Luna e i falò*. Nei due romanzi pavesiani più noti – e a contatto col tema reale e metaforico più decisivo: la guerra – si chiuderebbe tragicamente il ragionamento intorno all'inattuibilità della felicità quando il «ragazzo» sia costretto all'approdo alla realtà e all'integrazione nel mondo delle responsabilità.

Ilaria Orrù

Raffaele Taddeo

La ferita di Odisseo. Il "ritorno" nella letteratura italiana della migrazione

Nardò (LE)

Besa

2010

ISBN: 978-88-497-0661-1

Frutto di un'interessante indagine, il saggio di Raffaele Taddeo muove dall'intento di colmare un vuoto negli studi sulla narrativa in lingua italiana prodotta dagli scrittori stranieri nella penisola: il tema del ritorno, copiosamente investigato nella letteratura canonica, risulta infatti quasi del tutto obliato nella letteratura nascente, nonostante numerosi scrittori, specie negli ultimi anni, l'abbiano posto al centro delle loro produzioni, fatto che assume rilevanza se si considera quanto sia esigua la letteratura sull'argomento.

In realtà, sebbene il sottotitolo suggerisca il contrario, quello di Taddeo non è un saggio interamente dedicato alla letteratura migrante. Alla scelta privilegiata ed esaustiva di testi italiani della migrazione, si affianca quella di opere che, dall'antichità ad oggi, hanno trattato, a vario titolo e con diverso spessore, la tematica del ritorno. Inoltre, prima di iniziare la sua indagine critica, in un'ampia introduzione l'autore esamina il fenomeno migratorio nella sua evoluzione storica, per poi giungere agli sviluppi della suddetta letteratura in Italia. Di questa delinea caratteristiche e divergenze rispetto ad altri paesi europei e fa luce su alcuni aspetti particolarmente dibattuti fin dal suo nascere, quali l'autobiografismo, la lingua e l'identità dei migranti, tematiche, peraltro, già trattate dall'autore in un precedente saggio (*Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Raccolto edizioni, Milano, 2006).

Dopo aver rilevato che dietro ogni ritorno si nasconde la volontà di ritrovare un'identità di nascita e di appartenenza, poiché «il migrante ha bisogno di riancorarsi a qualcosa di originario per risentire e riassaporare la propria identità» (p. 34), Taddeo entra nel vivo della materia, rintracciando tre modelli del tema del ritorno, omerico, biblico, dantesco, al fine di appurare se e in che modo questi stessi modelli siano stati applicati nelle opere prese in considerazione. I ritorni felici di eroi epici, quali Nestore e Menelao, e di personaggi biblici, quali Giacobbe e Tobia, appaiono una conferma di quanto la permanenza delle condizioni socio-ambientali del territorio d'origine concorra all'esito positivo di ogni ritorno, mentre laddove c'è un mutamento si ha un esito negativo, come nel caso di Agamennone e Ulisse, i cui rientri travagliati vengono collegati al fatto che Argo ed Itaca sono profondamente cambiate. Con l'Ulisse dantesco nasce un nuovo modello: l'infelicità del ritorno viene connessa non solo al mutamento delle circostanze ambientali e sociali della terra da cui si è partiti, ma anche a quello di chi si è allontanato, e si lega alla sua evoluzione e all'acquisizione de «l'ardore...a divenir del mondo esperto e de li vizi umani e del valore» (p. 47).

Numerose le costanti, minime le variazioni riscontrate da Taddeo nella corposa rassegna di opere proposta, costante la convalida dei modelli sopracitati. L'indagine ne ricava che tale affinità compositiva, come ipotizzato da Propp per le narrazioni delle fiabe di magia, potrebbe far pensare ad una sorta di innatismo strutturale.

Con un lavoro paziente e meticoloso, animato da autentica passione, lo studioso scandaglia, in quattro differenti capitoli, il tema del ritorno: dapprima nei classici (*Landolfo Rufolo* di Boccaccio, *Le mille e una notte*); poi nella letteratura mondiale di epoche diverse (*La stagione della migrazione a nord* di Tayeb Salih, *Kyra Kyralina* di Panait Istrati, *L'ambigua avventura* di Cheikh Hamidou Kane, *La mia vita nel bosco degli spiriti* di Amos Tutuola, *La paga del soldato* di William Faulkner, *Ulisse* di James Joyce, *L'ignoranza* di Milan Kundera); quindi in opere della letteratura italiana (*La lupa*, *Cavalleria Rusticana*, *I Malavoglia* di Verga, *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, *Il segreto di Luca* di Silone, *La terra del ritorno* di Nino Ricci); e infine negli esempi, assai più

numerosi, della letteratura migrante in lingua italiana (*Il muro dei muri, Il ballo tondo, La festa del ritorno, Tra due mari, Il mosaico del tempo grande* di Carmine Abate; *Il ritorno* di Fatima Ahmed; *Il giardino* di Christiana de Caldas Brito; *Quando attraverserò il fiume, Mal di..., Neyla, Sognando* di Kossi Komla Ebri; *Il maestro di tango* di Miguel Angel Garcia; *Il telefono del quartiere, Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi; *Peligorga* di Gëzim Hajdari; *Nonno Dio e gli spiriti danzanti* di Pap Kouma; *Solo allora, sono certo, potrò capire, Enki e l'ordine del mondo* di Tahar Lamri; *Immigrato* di Salah Methnani; *Cercando Lindiwe* di Valentina Acava Mmaka; *L'essenziale è invisibile agli occhi* di Jarmila Očkayová; *Rhoda* di Igiaba Scego). Si configura così un intrigante viaggio attraverso le emozioni e gli stati d'animo di coloro che hanno affrontato l'esperienza del rimpatrio, di chi ha riassaporato e rivissuto ciò che un tempo gli apparteneva e che spesso si è trovato a perdere ancora una volta.

Raramente il ritorno alla terra d'origine costituisce un felice coronamento alla conclusione delle narrazioni. Chi rimpatria spera di trovare un mondo in cui nulla sia mutato; spera anche di riconfermare, nei luoghi e nei volti già visti, quei ricordi che albergano nella memoria. Ma nella fantasia letteraria questo sogno rimane spesso insoddisfatto. Il ritorno è una resa dei conti, pone l'uomo dinanzi al tempo che trascorre inesorabile e che inevitabilmente trasforma le cose. Vi è dunque, avverte Taddeo, una netta contrapposizione «tra l'ordine naturale della realtà che quanto più si modifica tanto più è vitale e l'aspirazione letteraria che vede nella stabilità un elemento di felicità e prosperità» (p. 137). Chi rientra porta con sé i cambiamenti intervenuti in lui e si imbatte in una società cambiata; deve nello stesso tempo farsi perdonare per essersi allontanato, per aver provato nuove sensazioni e vissuto nuove esperienze differenti da quelle della comunità di appartenenza. «La propria liberazione è sempre accompagnata da un senso di tradimento perché non si è accompagnata alla liberazione dell'altro. La propria emancipazione è comunque un tradimento nei confronti degli altri» (p. 110).

L'esame attento e minuzioso di queste articolate dinamiche è l'aspetto più affascinante del saggio di Taddeo. Lo studioso, come ha rilevato Remo Cacciatori (già autore della postfazione *Il tema del ritorno* al romanzo *Neyla* di Kossi Komla Ebri) nell'illuminante prefazione del volume, ha il pregio di aver messo in luce gli aspetti problematici dell'esperienza del ritorno, ma anche quello di aver presentato la tematica del viaggio «come chiave ermeneutica, che colloca le opere al di fuori di ogni sociolinguismo nel loro territorio d'elezione, quello della letteratura, e permette di evidenziarne prospettive inedite» (p. 12). L'analisi di Taddeo porge nuovi stimoli, aprendo inesplorati filoni di ricerca che, si spera, conosceranno ulteriori approfondimenti.

Paolo Cherchi

Alessandro Tarsia

Perché la 'ndrangheta? Antropologia dei calabresi

Gioiosa Marea (ME)

Pungitopo

2015

ISBN: 978-88-97601-65-4

L'autore nell' «Avvertenza» presenta il suo lavoro come un *pamphlet*, vale a dire come un libro di dimensioni ridotte su un tema attualissimo e animato da una *vis* polemica, e quindi con i toni e i colori adatti a questo tipo di opera. Il libro è tutto questo, ma anche molto di più, e l'autore stesso trova modo di dirlo quando, chiudendo l'«Avvertenza», ricorda ai suoi lettori corregionali di essere in qualche modo responsabili del fenomeno che condannano: i lettori che diventano protagonisti sono un dato da aggiungere al genere *pamphlet* e un qualcosa che riguarda l'essenza stessa del lavoro di Alessandro Tarsia, ed è indicata nel sottotitolo, *Antropologia dei calabresi*. In effetti il saggio è uno studio antropologico del territorio e dell'ambiente culturale nel quale fiorisce la 'Ndrangheta. È uno studio impostato con quella nozione di *agency*, recentemente messa in circolazione dagli psicologi e antropologi americani e presto entrata in Italia come 'agentività', ossia una sorta di interdipendenza o anche collaborazione fra due o più sistemi culturali. In altre parole, come dimostra il libro, la mentalità e la cultura calabrese hanno prodotto la 'ndrangheta che poi diventa un modello attraverso il quale i calabresi capiscono la vita e la mitologizzano. Data una simile impostazione il libro non s'incentra sulle tresche delle cosche, sui crimini dei *boss* e degli accoliti di cui parlano spesso i giornali e tantissimi film e documentari, ma ci descrive e ci racconta la cultura dei calabresi, e si concentra sulla sinergia o quel tutto organico che la cultura calabrese produce in un circolo di causa - effetto - causa. L'autore, insomma, vuol conoscere *per causas*, come dicevano gli scolastici, perché questo tipo di conoscenza è quella che penetra le origini e le essenze delle cose. Per questo il libro mi sembra originalissimo e singolare fra i mille lavori dedicati al tema.

Parlare di cultura significa correre il rischio di cadere in ampie generalizzazioni, ma Tarsia evita questo pericolo, riuscendo a fare discorsi generali che illuminano caratteristiche o linee portanti e costanti di una cultura, ma nello stesso tempo a renderle specifiche con un'attenzione ai particolari visti con tecniche narrative addirittura naturalistiche. La struttura del libro ci aiuta a entrare in questa sinergia. È ripartita in 16 capitoli, di cui i primi 8 sono dedicati alla natura o all'*habitat* (1. Le radici dell'ideologia; 2. L'agricoltura; 3. L'orto; 4. Il giardino; 5. La natura selvatica; 6. Gli animali; 7. Le vie dell'acqua; 8. L'Ente 'Ndranghetista (per la difesa del territorio); e gli altri otto alla natura o cultura della 'ndrangheta (1. Briganti si diventa; 2. Vuoto a perdere; 3. Totem e tribù; 4. Sei calabrese e ti tirano pietre; 5. La casa sull'abisso; 6. L'ecistica della roba; 7. Ideologia e mitologia; 8. L'anti-'ndrangheta). Da questo indice si può vedere che il tema venga studiato per sezioni, e già questo limita la potenziale dispersività dei discorsi generali. In secondo luogo appare evidente una dialettica fra la natura (e si intuisce che sarà la prima vittima) e gli snaturati figli suoi che essa produce e che la rinnegano fino a farla apparire simile a loro. È una situazione che ricorda un po' la definizione che Adorno diede dell'antisemitismo: «picchiare gli ebrei fino a farli apparire tali». La Calabria degli 'ndranghetisti sta diventando simile a quella che vogliono i suoi figli snaturati.

I calabresi sono impegnati a cambiare il sistema o ecosistema naturale che li circonda: alle querce millenarie degli antichi abitanti della Magna Grecia preferiscono la palma; sradicano le piante di arancio per far spazio agli alberi di kiwi, e le piante di sughero per farne crescere altre d'importazione ... tutta una serie di operazioni che hanno un nota comune: diventare altri per essere come loro, spinti

da quel tipo di provincialismo che rinnega il proprio ambiente per trasformarlo in qualcosa che non è compatibile con il proprio ecosistema e con la propria cultura, e quindi in qualcosa che va contro la natura. Questa violenza si rivela negli sboscamenti, nel trionfo selvaggio del calcestruzzo, in un'architettura incongrua per la natura del luogo, in un'urbanistica che snatura quelle culture sedimentate da millenni, si esprime nella violenza contro gli animali: è la matrice dalla quale nasce la mentalità degli 'ndranghetisti. Per questo esiste un rapporto di ammirazione e timore verso i campioni di quella violenza, rapporto contraddittorio che si spiega solo pensando che gli 'ndraghetisti sono creature mostruose ma che di fatto sono nate dal ventre della società. La 'ndrangheta, insomma, nasce per partenogenesi e stimola una forma di narcisismo perverso, e per questo distruggerla è difficilissimo perché si amano i propri figli anche quando sono mostruosi.

Quando poi si passa all'aspetto culturale e sociale, allora riconosciamo fatti che magari ci sono noti perché la letteratura sull'argomento è ormai vasta. E anche da questo punto di vista Tarsia vede come la collettività crei il modello dello 'ndranghetista, proiettando in esso le sue passioni peggiori e i suoi complessi, e ne diventi poi la vittima che però ammira l'efficienza di quel modello. Il termine 'ndrangheta viene, per quel che ne so, dal greco *aner/andros*, cioè uomo con la connotazione fortissima di forza e di virilità, e le pagine di Tarsia mettono in luce quel comportamento violento da *macho*, prepotente e impegnato in tutti i modi a conformarsi all'ideale di un uomo tutto d'un pezzo, portato agli estremi specialmente in quelle azioni che mostrino la sua volontà di sopraffazione. Tale volontà ha per fine la potenza che è poi lo strumento dell'elevazione sociale, intesa non solo come status economico ma anche come un grado altissimo di rispetto, che è assicurato se lo si ottiene incutendo terrore. Tutti gli aspetti dell'identità calabrese puntano a quello status di supremazia, di affermazione sdegnosa dei propri desideri che poi, tutto sommato, sono i desideri degli altri, perché lo 'ndranghetista vuole essere come la gente vuole che sia anche se poi lo teme: il timore è la conferma che il modello desiderato/temuto si è realizzato. Questo ideale viene inculcato con la pedagogia domestica, si consolida nelle conversazioni che sono sempre motivo di esibizione della propria virilità, domina nei rapporti domestici e sessuali, nella repressione sessuale e nell'esibizione del disprezzo per i gay, nei rapporti di lavoro, nella mitologia del capo, nella devozione che però diventa servilismo, nella concezione generale della vita dove le associazioni sono sempre viste sotto l'aspetto della gerarchia, dell'ostilità, dichiarata o no, contro la legalità, nell'ottica della famiglia/clan e della tribù priva di qualsiasi altro senso sociale. Vista da tante angolature diverse emerge una calabresità, nemica a se stessa e agli altri, nell'illusione che il senso di ostilità sia la migliore via di ascesa civile e di difesa, nonché di realizzazione di quell'ideale mal concepito, costruito sull'ignoranza della propria storia e del proprio ambiente.

Quanto sia credibile una tale ricostruzione della cultura calabrese è cosa che non possiamo verificare: per un verso si sa che ogni discorso generale, pur sostanzialmente giusto nelle caratterizzazioni, pecca sempre un po' di una sommarietà che molti particolari possono smentire; per un altro verso un libro scritto in modo così brillante non può essere tutto frutto di osservazioni infondate. Si tratta, infatti, di un libro avvincente per la natura della sua scrittura colta e incisiva. In parte ritiene la vena della satira, e quindi tende alla ipercaratterizzazione — immancabile ingrediente delle caricature che rendono sommarî gli aspetti concreti, ma riescono in modo eccellente ad evidenziare le caratteristiche principali —, sottolineata da toni ora sarcastici ora umoristici ora ironici, in una prosa che non rallenta mai il ritmo e la foga dello smascheramento che persegue. Si procede con sorprese continue: una volta è la descrizione di un paesaggio che sotto la penna di Tarsia acquista sapori e colori e suoni. Altre volte è un bozzetto magari di una cena ad una festa, tra urla e gare di volgarità, oppure una passeggiata fra amici in cui non manca mai il vanto della virilità o la battuta oscena, oppure dell'impiegato che in ufficio dormicchia, del tutto indifferente, anzi ostile, ai bisogni del padrone ma anche del pubblico; oppure è la vicenda politica di un'autostrada mai finita; oppure le punizioni corporali di un padre che crede che educare bene significhi prendere a calci i figli; oppure un casolare accanto ad una casa moderna, molto

«Miami» ma poco Ionio e poco Sila. Sono tutti tocchi calibratissimi e vivaci che tengono il libro vivo ad ogni apertura di pagina. Non mancano neppure interventi che potrebbero sembrare frutto di uno sperimentalismo. Mi riferisco, ad esempio, ad elenchi sostenuti di nomi di piante o di ortaggi o di pesci o di uccelli o di frutti e verdure che sono forse l'aspetto più concreto del mondo descritto. I cataloghi sono un genere strano che potrebbe esistere solo per se stesso ma potrebbe entrare anche a far parte di tantissime opere di generi svariati, lasciando che in ogni caso sia l'autore a dar ad essi una funzione. I cataloghi non hanno misure: possono essere infiniti o brevi, possono essere accorciati o allungati, possono accettare riduzioni o aggiunte in qualsiasi loro punto ma rimangono sempre cataloghi, serie di nomi di oggetti senza altra funzione che quella di far parte di una lista. Elenchi di questo tipo nomenclatorio sono normalmente associati al genere delle enciclopedie e sono spesso di natura dotta. I cataloghi di Tarsia, che potrebbero sembrare soperchierie ed esibizione di sapere gratuito, in realtà dimostrano conoscenze e competenze autentiche, ma non sono gratuiti in quanto hanno sicuramente una funzione. Fermandoci soltanto ai cataloghi delle piante, cogliamo subito la natura dotta dell'elenco di nomi scientifici, e ci sorprende tanto sapere botanico in un libro sulla 'ndrangheta, e quello che potrebbe sembrare esibizionismo da parte dell'autore è invece una parte integrale della sua polemica. Quei nomi di piante e di verdure — per fermarci al bosco e all'orto — formano quasi un manifesto delle cose che esistono e che vengono dimenticate da quanti si affannano a distruggere il loro ambiente. Sono quasi una rassegna ontologica dell'essenza di una Calabria che resiste alla furia distruttiva di fruitori degeneri. *Sunt lacrimae rerum*. Tutti quei nomi sono quasi documenti indiziari di una realtà che vorrebbe resistere all'arroganza di chi ama sradicare se stesso per esibire la propria potenza di essere un altro. Gli elenchi di piante hanno la forza della storia vissuta da una terra, una storia che produce un senso di vertigine per la sua durezza e che la lunghezza dell'elenco vuole documentare in misura proporzionale alla sua longevità. E il documentarlo con sapere scientifico, oltre a rendere preziose quelle piante, vuole anche contrapporsi all'ignoranza di coloro che combattono contro la propria natura senza saperlo. La scrittura di Alessandro Tarsia si avvale anche di queste raffinatissime tecniche letterarie.

La polemica contro questa Calabria che si ostina a rimanere nel mondo dei valori che non sono più compatibili con le esigenze della nazione moderna, che nello stesso tempo vuole svecchiarsi inseguendo un concetto di modernità affatto sbagliato, è chiaramente una terra amata dall'autore, ed è questo amore che lo porta ad essere durissimo con chi non lo condivide e distrugge ciò che a lui è caro. Tutte le polemiche presuppongono la visione di una realtà diversa e alternativa a quella che condannano. Alessandro Tarsia non fa eccezione. Il suo è sì un *pamphlet* polemico, ma è anche un manifesto d'amore, un appello ad uscire da quel circolo dell'agentività che il suo libro illustra da maestro e con lo sguardo penetrante dell'amante offeso, e che proprio per questo è anche volutamente deformante in senso caricaturale. E il messaggio generale del libro, se non fosse esplicitamente indicato nei paragrafi conclusivi, si deduce dal modo in cui l'intero tema è stato considerato: non si vince la 'ndrangheta con operazioni politiche e di polizia se non la si combatte anche sul fronte di quella cultura che la genera.

Katia Trifirò

Massimiliano Tortora

Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in Ossi di seppia di Eugenio Montale

Pacini

Pisa

2015

ISBN: 978-88-6315-843-4

Aggiungendosi a una produzione critica pressoché sterminata, quale si presenta in sede bibliografica quella di argomento montaliano, il saggio individua nella doppia prospettiva dell'*immanenza* e della *trascendenza*, dichiarata sin dal titolo del volume, una delle traiettorie privilegiate per attraversare le liriche di *Ossi di seppia*, che, nella lettura proposta da Massimiliano Tortora, si offrono ad una analisi approfondita e al confronto tra linee interpretative talvolta contrastanti, puntualmente presentate e discusse con l'obiettivo di stratificare ancora il discorso esegetico sulla struttura e il funzionamento della raccolta e sui modelli e le fonti che presiedono al progetto del poeta ligure. Edito dalla pisana Pacini nella collana «Testi e Culture in Europa», il libro raccoglie, dopo la prima parte organicamente dedicata al sistema di *Ossi di seppia*, con particolare attenzione ai finali delle sezioni, le singole letture dei sei *Movimenti* iniziali, da *I limoni* a *Quasi una fantasia*, ed è preceduto da una «Avvertenza» nella quale l'autore porge al lettore alcune indicazioni utili alla consultazione del testo e ne ripercorre la genesi, collocabile tra il 2010 e il 2014, a conferma di un interesse critico di lunga durata, ripetutamente esplorato da Tortora in svariati contributi critici, alcuni dei quali confluiti nel volume.

L'«autobiografia poetica» che Eugenio Montale, in un'intervista del '65 alla «Gazette de Lausanne», dichiarava di avere scritto «senza cessare di battere alle porte dell'impossibile», è qui compresa nei contorni di quel «romanzo di formazione» (p. 226) destinato, secondo la sensibilità modernista che lo studioso riconosce nel complesso sistema degli *Ossi*, a raccontare le vicende di un soggetto, l'io lirico della raccolta, che «si struttura sull'assenza di un centro e sull'instabilità del proprio essere», irrimediabilmente condannato a «scontare ed esperire la propria insufficienza» (*ibidem*). Facendo proprie le conclusioni di coloro che hanno rintracciato in *Ossi di seppia* «una struttura prevalentemente narrativa, volta a descrivere l'iter compiuto da un soggetto, che si muove da un'iniziale fusione panica con la natura, e con il mare nello specifico, per approdare poi ad una scelta di terra» (p. 103), Tortora si sofferma a lungo sul valore incipitale – e non proemiale – di un testo come *I limoni* e volge lo sguardo, per individuarne con maggiore esattezza alcuni possibili prelievi, non tanto alle fonti letterarie quanto a quelle filosofiche, verificando l'influenza decisiva di Nietzsche, testimoniata peraltro dal *Quaderno genovese*.

Gli echi del simbolismo minore francese e belga, il rapporto con la tradizione – al fine di disinnescare integralmente le caratteristiche del poeta vate, così come derivavano dalla triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio –, la presenza fondamentale del nume tutelare Camillo Sbarbaro sono, nell'insistito sondaggio esperito da Tortora, altrettanti nodi concettuali dialetticamente risolti nella misura di un superamento, tale da inquadrare tutta la distanza che separa l'Ottocento dal Novecento: ovvero lo scarto, operato da Montale, verso «l'istituzione di un io sperduto, la drammatica ricerca di senso, [...] l'improvvisa e fulminea (sia nell'apparire che nel disparire) rivelazione della verità, il tutto in uno stile affrancato dall'estetismo e dal preziosismo» (p. 138). Alle radici, oltre all'insegnamento di Sbarbaro, lo studioso segnala soprattutto l'emersione di un atteggiamento, di una visione del rapporto tra soggetto e mondo pertinente, secondo il *fil rouge* che percorre l'indagine, al modernismo di matrice europea, rispetto al quale, nell'alveo della poesia italiana e non solo, «*Ossi di seppia*, al pari delle più tarde *Occasioni*, costituisce uno dei più alti momenti [...] se non addirittura il suo *specimen* ideale» (p. 134).

La tesi sostenuta si chiarisce ulteriormente nel breve ma cruciale «intermezzo teorico» che, tra «ragione strumentale» e «orizzonte metafisico» (p. 63), occupa nel volume la riflessione su una «identità che si dà e si costituisce soltanto pagando dazio da un lato ad un'«esigenza di universalità» (sebbene poi frustrata) e dall'altro all'indispensabile dialogo con l'altro» (p. 71), concetto ripreso da Tortora come il perno attorno al quale ruota tutta la narrazione di *Ossi di seppia*. Alla «necessità strutturale di una continua proiezione verso la trascendenza» (p. 63) rispondono nella raccolta, come più avanti ne *Le occasioni* e ne *La bufera*, esigenze multiple e contraddittorie, nella tensione tra poli opposti compresa, e non risolta, nell'affermazione montaliana dell'*Intervista immaginaria* su una convivenza obbligata («immanenza e trascendenza non sono separabili»).

Dimostrando, anche nel percorso variantistico, la persistenza della vocazione montaliana ad appaiare tale condizione dicotomica, Tortora legge nel primo segmento dei *Movimenti* la riproduzione *in nuce* della totalità della raccolta, un miniciclo che ne riflette regolarmente l'architettura, «sicché alla constatazione, ciclicamente ripetuta, dell'impossibilità dell'«evento» segue sempre, in conclusione, un nuovo atto di fede e una rinnovata fiducia della redenzione» (p. 57). Il punto centrale di *Quasi una fantasia* si trova, pertanto, a coincidere con quello di *Ossi di seppia*, ed è riconoscibile nella «contraddizione» che il soggetto si trova a dover «vivere», «pena la condizione di morte-in-vita descritta ne *I morti*, in *Incontro* e poi più avanti in molti testi de *Le occasioni* e de *La bufera*» (p. 244). In gioco, com'è ribadito in conclusione del saggio, vi sono «vitalità, tempo lineare, e identità», la cui conquista «è vincolata e alla presa d'atto della perdita immanenza del senso, e all'assunzione di una prospettiva metafisica che spinga il soggetto a guardare oltre e a mettere in movimento ciò che invece sarebbe condannato all'inerzia e all'immobilismo» (*ibidem*).

Bianca Maria Da Rif

Silvia Zangrandi

Dino Buzzati. L'uomo, l'artista

Bologna

Pàtron

«Cultura umanistica e saperi moderni», 3

2014

Il sintetico susseguirsi delle parole chiave del titolo, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, è un palese invito ad intraprendere la lettura della variegata opera di questo poliedrico autore, per conoscere, capire e «penetrare nel mondo di Dino Buzzati, interprete attento e acuto della coscienza dell'uomo contemporaneo» (p. 7). Questo è l'intento precisato nella breve *Premessa* da Silvia Zangrandi, impegnata ad offrire al lettore un percorso divulgativo e accattivante, che gli consenta di entrare in contatto con i vari aspetti dell'opera di Buzzati, qui presa in considerazione nelle sue multiformi manifestazioni. Questo obiettivo implica *a priori* lo studio approfondito e aggiornato dell'*opera omnia* del Nostro, studio complesso e impegnativo, se si considera che gli ultimi volumi sul tema, *Guida alla lettura di Buzzati* di Claudio Toscani e *Dino Buzzati* di Giovanna Ioli, risalgono rispettivamente al 1987 e al 1988.

Sin dal primo capitolo. *Cultura dell'autore*, si entra in un ampio contesto, in quanto la biografia di Buzzati è concepita in funzione della sua crescita sociale e intellettuale, rapportata all'*establishment* culturale di quegli anni, di cui vengono messe in evidenza influenze, insofferenze e predilezioni, contestualizzate da citazioni di brani delle sue opere. Dagli esordi la biografia prosegue scandita nei momenti decisivi del suo sviluppo: *Gli anni della seconda guerra mondiale e il dopoguerra*, *Gli anni sessanta*, ed infine *Il congedo di Buzzati*, per terminare con un elenco dei volumi più significativi delle sue opere, elenco che invece compare al completo al paragrafo 5.2 della bibliografia finale. Di fronte all'estensione del lavoro creativo di Buzzati, la scelta della studiosa è stata quella di soffermarsi *in primis* sulla descrizione delle forme e dei generi dei testi, per proseguire poi sui temi, sugli ambienti e sui personaggi.

Individuato il «*trait d'union* alle diverse forme» (p. 33) da lui percorse nella «sua predilezione per il modo fantastico» (*ibid.*), parere condiviso da vari critici di cui sono riportate in sintesi le opinioni in merito, ha inizio un'analisi dettagliata, in cui sono presi in esame gli svariati settori della produzione buzzatiana, a cominciare dall'aspetto giornalistico per passare in seguito alla narrativa, alla poesia, al teatro e alla musica e alla pittura. Al termine di ogni tipologia d'indagine la studiosa esprime il proprio giudizio critico, non senza aver esaminato in dettaglio altri contesti di cui evidenzia i parallelismi con le tematiche prese in considerazione. L'analisi si articola in diversi momenti, dall'evidenziazione dei temi ricorrenti (il mondo militare e i termini guerreschi compaiono, ad esempio, negli articoli datati 1 e 2 giugno dedicati al 32° Giro d'Italia, così come in racconti quali: *La canzone di guerra*, *La corazzata Tod*, *I reziarii*, *Rigoletto*), all'analisi linguistico-semantiche, per prendere poi in esame le modalità espressive e l'evoluzione testuale in rapporto alla figura dell'autore-narratore e alla funzione dei personaggi.

Ecco così messi in luce i *Leitmotive* del narrato buzzatiano: angoscia, paura, morte, viaggio, malattia, destino, attesa, mistero, ambienti irreali dominati dall'assurdo e dall'ignoto, solitudine, inesorabilità del tempo che scorre facendo dimenticare la giovinezza, motivi tutti che consentono al lettore, anche a quello che si accosta per la prima volta all'opera di Buzzati, di entrare nel suo mondo complesso, dove «accettazione e rifiuto [della condizione umana] si uniscono paradossalmente» (p. 64), senza peraltro comprometterne univocamente la fantasia, stimolata anzi dalle arti delle avanguardie e dalle conquiste spaziali. Anche il tema degli animali torna in molti racconti, così come «fa capolino la componente religiosa» (p. 66), nei confronti della quale «Buzzati mostra nei suoi scritti uno scetticismo doloroso» (*ibid.*). Si può notare dunque a questo

punto come il genere fantastico sia alla base dei risvolti innovativi via via presenti nell'evolversi della produzione buzzatiana, ancorché declinati in vari aspetti: narrativi, favolistici, ironici, satirici, grotteschi, reali o surreali.

«La stessa carica perturbante della narrativa» (p. 99) Zangrandi la rileva anche a proposito dell'attività di Buzzati scrittore di atti unici per il teatro, difficili, a suo giudizio, da «incasellare in una categoria» (*ibid.*), mentre esiti più felici li riscontra nel campo musicale, mettendo in luce nell'*opera omnia* del Nostro vari spunti musicali, quali, solo per riportare gli esempi più eclatanti, la canzone in lontananza di *Bàrnabo delle montagne*, il vento Matteo del *Segreto del Bosco Vecchio*, gli «spiriti musicali che danzano e ballano» (p. 100) nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, prelude questi della riuscita attività di Buzzati come librettista in collaborazione con Luciano Chailly. Infine la studiosa fa menzione dell'unico esordio di Buzzati come librettista e figurinista in *Fantasmì al Grand-Hotel*, nonché delle trasmissioni radiofoniche e televisive di alcune sue commedie e dell'adattamento cinematografico dei romanzi *Un amore*, *Il fischio al naso* (da *Sette piani*), *Il deserto dei Tartari*, *Il segreto del Bosco Vecchio* e *Bàrnabo delle montagne*.

Il valore della parola e la forza comunicativa del narrato prendono forma, nel contesto della produzione buzzatiana, anche nella passione per la pittura, in cui Buzzati, come lui stesso afferma, «cerc[a] di raccontare delle storie» (p. 106), storie imperniate sui temi già menzionati, rivisitati e trasfigurati con il pennello della fantasia, in grado di coinvolgere il lettore nel clima di *suspense* e di mistero proprio del suo mondo intellettuale.

A temi, ambienti e personaggi è dedicato il terzo capitolo, in cui in particolare viene approfondito il tema della liquidità delle paure buzzatiane, individuate sulla base dei recenti studi di Zygmunt Bauman nella specificità delle loro molteplici modulazioni. Ne esce la figura di «un Buzzati apocalittico ma anche terribilmente attuale e preveggen» (p. 131), che, facendosi interprete del clima contemporaneo e della consapevolezza dei rischi comportati dall'irrefrenabile progresso scientifico, riesce a trasmettere il mistero dell'esistenza e lo sgomento di fronte all'ignoto tramite la precisione del linguaggio e la sobrietà stilistica che connotano la sua scrittura. Ed è proprio su questo punto che la studiosa incentra l'attenzione nel capitolo conclusivo, dove viene spiegato il rapporto di Buzzati con la scrittura, da lui intesa «come una lotta contro il silenzio, come un modo per dare scacco matto all'incomunicabilità» (p. 139), per coinvolgere il lettore, a seconda degli argomenti, con stile adeguato, per farlo riflettere, informarlo, emozionarlo, portandolo nel suo mondo di fantasia e inconscio, di reale e surreale, con frasi brevi e scorrevoli, concise, in poche parole: poetiche. Oggetto di analisi sono ora, di conseguenza, il periodare, la sintassi, il lessico, le figure retoriche, la terminologia, la lingua teatrale, elementi tutti in cui Zangrandi individua la motivazione della fortuna dell'opera buzzatiana in Italia e delle numerosissime traduzioni in lingue straniere.

In chiusura di questo bel volume, di grande chiarezza argomentativa e linearità espositiva, troviamo un'aggiornata bibliografia, articolata in bibliografia finale, delle opere di Buzzati e della critica, a sua volta distinta in studi monografici, volumi collettanei, narrativa e poesia, pittura, teatro e musica.

Elena Porciani

Emanuele Zinato

Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana

Macerata

Quodlibet

2015

ISBN: 978-88-74629671

L'ultimo volume di Emanuele Zinato si pone in continuità con il saggio del 2010 *Le idee e le forme* (cfr. «OBLIO», I, nn. 2-3), nel quale il riferimento ai maestri della critica novecentesca italiana e la ricognizione del panorama critico attuale miravano a definire una metodologia di ricerca che si ponesse al di là della divisione del lavoro intellettuale. In Zinato, infatti, l'attività di studioso si unisce a una vocazione militante che spiega il motivo per cui, tra le varie personalità critiche presentate nel precedente lavoro, abbia infine riconosciuto il proprio modello di elezione nella figura di Francesco Orlando: perché questi non è soltanto «uno studioso e un teorico: è anche e soprattutto un intellettuale, le cui proposte descrittive e interpretative sono innervate di un acuto bisogno di senso, del tutto immanente e materialistico, nutrite cioè di una scommessa paziente sulla direzione di marcia di *Homo sapiens* e dei suoi sistemi di simbolizzazione, codificazione e produzione culturale» (p. 84).

Che una simile scommessa costituisca l'orizzonte in cui si muove anche Zinato lo si intuisce dalla stessa natura interrogativa del titolo del nuovo libro. *Letteratura come storiografia?* non vuole tanto evocare l'annosa questione se sia possibile o meno una storia della letteratura, tema di cui pure si tratta nel libro, quanto soprattutto porre le premesse per un definitivo superamento di due contrapposte tendenze critiche: la concezione autoreferenziale del testo letterario, ancora attiva in certe derive del decostruzionismo e del postmodernismo, e la propensione dei *cultural studies* a fare, per così dire, di tutta l'erba un fascio, annullando le specificità del linguaggio letterario. Individuati gli avversari, è quindi nel senso di una concezione materialistica della letteratura come esperienza conoscitiva del reale che si spiega l'omaggio, con l'aggiunta del punto interrogativo, al saggio di Hans Magnus Enzensberger *Letteratura come storiografia*, apparso nel 1966 sul 'numero tedesco' del «Menabò». Indicativo al riguardo il passo riportato in *exergo*: a differenza della storiografia che, in quanto «scienza», «si occupa di potenze, nazioni, popoli, alleanze, gruppi d'interesse», secondo l'autore tedesco, che sembra però trascurare l'inversione di tendenza avviata dalla scuola delle «Annales», gli «uomini che sono vissuti prima di noi, li incontriamo solo nella letteratura» (citato a p. 9).

In questa direzione, non meno rilevante è il sottotitolo *Mappe e figure della mutazione italiana*, che allude alla struttura bipartita del testo. Se la prima parte, *Laboratori e strumenti*, è più direttamente rispondente alla domanda del titolo, la seconda, *Autori e opere*, raccoglie *case studies* che mettono in pratica il peculiare racconto storiografico inscenato dalla letteratura: non come mera attuazione di istruzioni teoriche, ma come costante dialogo, distribuito nell'arco di un quindicennio, tra riflessione metacritica e analisi dei testi. Le due parti sono tenute assieme, inoltre, dal *focus* sulla mutazione degli Italiani a partire dagli anni del boom: Zinato non si limita a citare i noti toni apocalittici di Pasolini, ma indaga le esperienze militanti di «Officina» e «Menabò» nonché le rappresentazioni spesso cifrate, ma non meno significative, di un cospicuo numero di scrittori e scrittrici, alcuni già nomi canonici del Secondo Novecento, altri tuttora in attività: Parise, Volponi, Fortini, Primo Levi, Sciascia, Morante, Di Ruscio, Affinati, De Signoribus e Sarchi.

Alle due riviste rispettivamente attive nella seconda metà degli anni Cinquanta e nella prima metà degli anni Sessanta sono dedicati i capitoli 1 e 2, in cui Zinato si propone di rintuzzare alcuni stereotipi critici che ne hanno condizionato l'eredità culturale. Così, se «la 'letterarietà' officinesca è [...], a ben vedere, un tentativo di rendere poeticamente dicibile la mutazione» (p. 33) nei termini

di una responsabilità semantica che ci ha trasmesso, tra l'altro, «il problema di un 'impegno postmoderno'» (p. 39), nel caso del «Menabò» l'impegno di Vittorini, di contro alla *vis* polemica autolegittimante della Neoavanguardia, «anziché banalizzare problematizza gli schieramenti, oltrepassa gli steccati, rimescola le carte» (p. 49) sfuggendo le definizioni e proponendosi, piuttosto, di superare i confini nazionali del dibattito culturale.

I capitoli 3 e 4 spingono il discorso verso una più stringente direttiva metodologica, incentrata sulla tematica e, soprattutto, sulla caratterizzazione freudiana che ne offre Orlando. Zinato sceglie come emblematiche di tale metodo le rappresentazioni del lavoro, seguendole dall'elaborazione filosofica di Lukács e Rossi-Landi sino alle opere di autori come Primo Levi e Meneghello, forte del fatto che questo tema rivela al massimo grado non solo la qualità intrinsecamente referenziale della letteratura, ma anche la sua «attitudine [...] a guardare indietro, la sua vocazione a dar voce al dimenticato o al represso» (p. 63) implicando uno sguardo antropologico e cognitivo sulle dinamiche economiche della società capitalistica – e i termini 'dimenticato' e 'represso' lasciano già riconoscere la lezione di Orlando, la cui articolata presentazione nel quarto capitolo costituisce il fulcro del volume. Soprattutto, a Zinato preme intrecciare una concezione materialistica della letteratura con le tensioni semantiche e figurali che, nella prospettiva orlandiana, ogni testo reca iscritte in una statutaria formazione di compromesso tra l'imposizione della norma e il ritorno del represso; né meno modellizzante è, sulla falsariga di Auerbach, l'attenzione dello studioso siciliano al rapporto tra costanti e varianti in una prospettiva storico-letteraria.

Sebbene compreso nei *Laboratori e strumenti*, il quinto capitolo *Figure animali nella narrativa del secondo Novecento* svolge in realtà un ruolo di raccordo tra l'elaborazione del metodo e la ricerca sulla mutazione: «Intendendo la critica come esercizio dialettico, ossia come investigazione delle antitesi e delle dissociazioni operanti all'interno dei testi, cercherò di mettere in luce il dialogo e il conflitto tra bestiario allegorico e mito animale ossessivo» (p. 92). Altrettanto importante il fatto che gli autori siano «dislocati lungo una sorta di scala graduata: da un massimo di mentalismo e allegorismo a un massimo di corporalità analogica» (*ibidem*), in quanto si intravede il debito con le tipologie presenti nelle ricerche di Orlando.

Una simile composita impostazione è destinata ad attraversare i successivi nove capitoli: sia riguardo ai testi in cui più esplicitamente si registra la presenza di animali e oggetti, persino parlanti, come in Levi o Volponi, sia riguardo a quelli che, al confine con la cronaca e la memorialistica, più direttamente raccontano il cambiamento socioculturale dal boom economico al fenomeno della migrazione, come in Parise, De Ruscio o Affinati. Di particolare interesse, almeno per chi scrive, lo studio su *Aracoeli*, specie perché, cercando di unire le tre catastrofi messe in scena nell'opera – personale, storica e cosmica – alla convinzione dell'autrice di star scrivendo «un romanzo comico» (citato a p. 179), Zinato riconosce operare in Morante quella «bi-logica che tratta come equivalenti o identici i diversi, i divisi e gli opposti» (p. 190) teorizzata da Ignacio Matte Blanco e assorbita nel proprio sistema freudiano da Orlando. Si tratta di un'interpretazione senza dubbio innovativa, che si potrebbe anche porre a contatto con la lettura semiotico-lacanianiana di Manuele Gragnolati in *Amor che move* (il Saggiatore, 2013), secondo la quale il viaggio in Andalusia e la riappropriazione della lingua materna permettono al protagonista di recuperare il passato e di trasformarlo costruttivamente.

Si intuisce come il volume delinei un percorso rigoroso e coerente, cui forse solo avrebbe giovato una introduzione più incisiva, in grado, al di là della presentazione dei singoli lavori, di aprire con più energia ai molteplici percorsi che i quindici capitoli, vicendevolmente richiamandosi, mettono in campo. Certo è che, confermandosi una delle voci che più consapevolmente operano per un rinnovamento al contempo teorico e militante dell'italianistica, Zinato potrebbe adesso raccogliere la sfida del confronto con quelle metodologie culturaliste verso cui ha mantenuto sinora un atteggiamento di sospetto. Se è indubbio infatti che certi indirizzi di *cultural studies* abbiano sottovalutato le specificità semiotiche della letteratura, non di meno potrebbe essere rivitalizzante per gli studi letterari un'interazione metodologica tra militanza politica della critica, tematica di stampo materialistico-freudiano e comparativismo intermediale e interculturale. Allo stesso tempo,

se può essere fondata la critica di scarsa attitudine alla storicizzazione che Orlando muove a Foucault, quest'ultimo, come studioso negli anni Settanta della sessualità, offre comunque molte risorse a una critica letteraria che voglia latamente ridefinire come *queer* il proprio esercizio militante; oppure, al di là delle sue derive, la differenza di Derrida potrebbe consentire di radicalizzare la formazione di compromesso orlandiana e di studiare, senza rischi di *politically correct*, il sistema di complicità (occidentale-bianca-eterosessuale) tra sapere letterario e potere politico.

INDICE COMPLETO DEI SAGGI E DELLE RECENSIONI

SAGGI

| | |
|---|-----|
| Cariati, La vita ai limiti. Airone | 6 |
| De Lancastre, Per Tabucchi | 17 |
| Di Malta, Le campagne pavesiane | 21 |
| Favaro, Su Cristina Campo | 42 |
| Fois, Shakespeare visto da Quasimodo | 48 |
| Mondo, Leggerezza e peso | 63 |
| Paino, Italo Calvino verso Parigi | 88 |
| Panella, Dino Buzzati e la fantascienza | 98 |
| Sichera, Per la poesia di Cucchi | 102 |
| Venturini, La Patria | 108 |

RECENSIONI

| | |
|--|-----|
| AA.VV., Diego Fabbri | 122 |
| AA.VV., L'artefice aggiunto | 124 |
| AA.VV., Luoghi della cultura | 128 |
| AA.VV., Neuronarratologia | 130 |
| AA.VV., Per civile conversazione | 132 |
| AA.VV., Scritture di resistenza | 136 |
| AA.VV., Sigismondo | 139 |
| AA.VV., Ten Steps | 142 |
| AA.VV., Scritti diversi e dispersi | 145 |
| Basso, Scriverisciviri | 147 |
| Bocca, Un incompiuto romanzo | 149 |
| Boito, Il maestro di Setticlavio | 151 |
| Chiancone, La scuola di Cesarotti | 154 |
| Cicognani, La Velia | 157 |
| Comparini, Tu consideri | 160 |
| Contu, Anni di piombo | 162 |
| Corsalini, La notte consumata | 164 |
| Crocco, La poesia italiana | 166 |
| D'Annunzio, Manuale del rivoluzionario | 169 |
| Dal Malin, Intorno a Didone | 172 |
| Di Grado, Anarchia | 174 |
| Favaro, Una scrittura celeste | 177 |
| Ferretti, Storia di un editor | 179 |
| Fioretti, L'utopia | 182 |
| Galgano, Di là delle siepi | 183 |
| Giannone, Fra sud e Europa | 185 |
| Gigante, La nazione necessaria | 188 |
| Giglioli, Stato di minorità | 190 |
| Giorgino, L'ultimo trovatore | 193 |
| Inzerillo, La pulce musicale | 195 |
| Magni, Interpretare il presente | 197 |

| | |
|--|-----|
| Manganaro, Verga | 199 |
| Mengaldo, Due ricognizioni | 203 |
| Pappalardo, Clericus vagans | 205 |
| Polcini, Dino Buzzati and anglo american culture | 209 |
| Pontiggia, Undici dialoghi sulla poesia | 212 |
| Salsano, Tra scrittura e riscrittura | 214 |
| Schiavon, Felicità antica e infelicità moderna | 216 |
| Sichera, Pavese. Libri sacri | 220 |
| Taddeo, La ferita di Odisseo | 222 |
| Tarsia, Perché la 'ndrangheta? | 224 |
| Tortora, Vivere la propria contraddizione | 227 |
| Zangrandi, Dino Buzzati l'uomo | 229 |
| Zinato, Letteratura come storiografia? | 231 |

copyright
© 2015 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE