

oblio

41

# Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura  
Italiana Otto-novecentesca

Anno XI, numero 41

Primavera 2021

**OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno XI, n. 41 – Primavera 2021**

sito web: [www.progettoblio.com](http://www.progettoblio.com) e-mail: [redazioneoblio@gmail.com](mailto:redazioneoblio@gmail.com)

ISSN 2039-7917

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

*Direttore:* Nicola MEROLA (Università LUMSA)

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

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

*Comitato editoriale:* Vincenzo ALLEGRI (Università di Verona), Giovanna CALTAGIRONE (Università di Cagliari), Claudia CARMINA (Università di Palermo), Alessandro GAUDIO (Università della Calabria), Antonio Lucio GIANNONE (Università del Salento), Elisabetta MONDELLO (Università di Roma ‘La Sapienza’), Isotta PIAZZA (Università di Parma), Carlo SERAFINI (Università della Tuscia), Teresa SPIGNOLI (Università di Firenze), Beatrice STASI (Università del Salento), Dario TOMASELLO (Università di Messina), Massimiliano TORTORA (Università di Torino)

*Redazione:* Ambra ALMAVIVA, Ginevra AMADIO, Antonietta RENNELLA

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

*Cura editoriale:* Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

*Amministratore:* Saverio VECCHIARELLI

*Realizzazione editoriale:* Associazione Culturale Vecchiarelli Editore

*La sezione Saggi è stata sottoposta alla peer review.*

I revisori anonimi per il 2020 sono stati Giancarlo Alfano (Università di Napoli 'Federico II'), Giovanni Barberi Squarotti (Università di Torino), Giuliana Benvenuti (Università di Bologna), Patrizia Bertini Malgarini (Università LUMSA), Giancarlo Bertoncini (Università di Pisa), Clotilde Bertoni (Università di Palermo), Angela Borghesi (Università di Milano-Bicocca), Riccardo Donati (Università di Salerno), Rosalba Galvagno (Università di Catania), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Andrea Gialloredo (Università 'G. d'Annunzio' Chieti - Pescara), Stefano Giovannuzzi (Università di Perugia), Maria Antonietta Grignani (Università di Pavia), Florian Mussgnug (University College London), Giuseppe Lupo (Università Cattolica del Sacro Cuore), Giovanni Maffei (Università di Napoli 'Federico II'), Valeria Merola (Università dell'Aquila), Daniele Maria Pegorari (Università di Bari), Domenica Perrone (Università di Palermo), Isotta Piazza (Università di Parma), Fabio Pierangeli (Università di Roma Tor Vergata), Carmela Reale (Università della Calabria), Maria Rizzarelli (Università di Catania), Giovanna Rosa (Università di Milano), Antonio Saccone (Università di Napoli 'Federico II'), Mario Sechi (Università di Bari), Teresa Spignoli (Università di Firenze), Enrico Testa (Università di Genova), Massimiliano Tortora (Università di Torino), Pietro Trifone (Università di Roma Tor Vergata). A Loro va il nostro più sentito ringraziamento.

**Associazione Culturale VECCHIARELLI EDITORE**

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm) Tel: 06.99674591

Partita IVA 10743581000



VECCHIARELLI EDITORE

## indice

<b>editoriale</b>	p. 8
<b>all'attenzione</b>	
<i>Omaggio a Mario Lavagetto</i> , a cura di Nicola Merola	
<i>Presentazione</i>	p. 12
Mario Lavagetto, <i>Pratica pirica</i>	p. 14
Giancarlo Alfano, <i>Fedeltà alla maschera. Una nota su Lavagetto, il racconto e la psicanalisi</i>	p. 23
Federico Bertoni, <i>Little is left to tell. Per Mario Lavagetto</i>	p. 30
Simone Carati, <i>La scrittura tra i frammenti. Lavagetto narratore</i>	p. 33
Mario Domenichelli, <i>Mario Lavagetto, critica e riscritture</i>	p. 46
Nicola Merola, <i>Un critico prestato alla teoria</i>	p. 58
Nunzia Palmieri, <i>Raccontare in musica</i>	p. 71
Beatrice Stasi, <i>Svevo la bugia e altro: da L'impiegato Schmitz a Eutanasia della critica</i>	p. 74
<b>saggi</b>	
Arnaldo Bruni, <i>Franco Marcoaldi o dell'attualità: il poeta nella Quinta stagione</i>	p. 81
Emilio Filieri, <i>«...passaru sulagno». Un Leopardi dialettale con E.G. Caputo</i>	p. 88
Isotta Piazza, <i>I classici in tasca. Osservazioni su canone, tascabile e mediazione editoriale</i>	p. 102
Chiara Portesine, <i>«Non aggiungere niente, se parli». Intertestualità e interdisciplinarietà in Varie ed eventuali di Edoardo Sanguineti (1995-2010)</i>	p. 121
Marcello Sessa, <i>Erbari verbovisivi. Corrado Costa poeta morfologo</i>	p. 141
<b>recensioni</b>	
AA.VV., <i>A sessant'anni dall'Isola di Arturo</i> , a cura di Lucia Faienza, Lorenzo Marchese, Gianluigi Simonetti, «Contemporanea», 18, 2020 (Ambra Almaviva)	p. 149

- AA.VV., *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, Firenze, Firenze University Press, 2021 (Rosario Vitale) p. 153
- AA.VV., *Giovanni Corona scrittore e maestro. Nuovi studi sul poeta di Santu Lussurgiu (1914-1987)*, a cura di Simona Cigliana, Roma, Carocci editore, 2020 (Giorgio Galetto) p. 157
- AA.VV., *Incontro con Elena Ferrante*, a cura di Donatella La Monaca e Domenica Perrone, Palermo, Palermo University Press, 2019 (Melina Mele) p. 161
- AA.VV., *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Roma, Treccani, 2020 (Michele Farina) p. 164
- AA.VV., *L'ultimo Svevo. Raccolta di studi per il novantesimo della morte*, a cura di Angela Guidotti, Pisa, Pisa University Press, 2019 (Donatella Nisi) p. 168
- AA.VV., *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, a cura di Fabiana Di Mattia, Giada Perciballi, Federica Pisacane, Camilla Ramaccini, Jacopo Maria Romano, Massa, Transeuropa, 2020 (Daniele Zibella) p. 170
- AA.VV., *Lector in aula. Didattica universitaria della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Bruno Falchetto, Pisa, Edizioni ETS, 2020 (Chiara Portesine) p. 173
- AA.VV., *Memorie, storie e metafore della malattia. La narrazione come metodo*, a cura di Arianna Rotondo, Zafferana Etnea (CT), Algra Editore, 2020 (Nemola Chiara Zecca) p. 177
- AA.VV., *Migrazioni letterarie nel Settecento italiano: dal movimento alla stabilità*, a cura di Sara Garau, Berlino-Berna, Peter Lang, 2020 (Giulia Pellizzato) p. 180
- AA.VV., *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, a cura di Enrica Maria Ferrara, Cham, Palgrave Macmillan, 2020 (Isabella Pinto) p. 183
- Giuseppe Gioachino Belli, *Scritti sul teatro. Da recensore a censore*, a cura di Franco Onorati, prefazione di Massimiliano Mancini, Foligno, Il Formichiere, 2020 (Daniele D'Altiero) p. 186
- Vittorio Bodini, «Allargare il gioco». *Scritti critici (1941-1970)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa Muci, 2020 (Giulia Vantaggiato) p. 188
- Alessandro Bonsanti - Carlo Emilio Gadda, «Sono il pero e la zucca di me stesso». *Carteggio 1930-1970*, a cura di Roberta Colbertaldo, premessa di Gloria Manghetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2020 (Elisa Caporiccio) p. 191
- Massimo Bontempelli, *Eva ultima*, a cura di Irene Bertelloni, Lucca, Pacini Fazzi, 2020 (Rosiana Schiuma) p. 193
- Stefano Calabrese, *Neuronarrazioni*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020 (Dragana Kazandjiovaska) p. 195
- Domenico Calcaterra, *L'anno del bradipo. Diario di un critico di provincia*, Roma, Inschibboleth, 2021 (Alessandro Gaudio) p. 197
- Ferdinando Camon, *Il quinto stato*, prefazione di Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 2020 (Agnese Macori) p. 200
- Miriam Carcione, *La poetica della meraviglia. Filippo de Pisis scrittore*, Roma, Bulzoni Editore, 2021 (Carlo Serafini) p. 202
- Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia editore, 2020 (Francesco Ottonello) p. 204
- Luca Daino, *I «bagliori degli spigoli». Giovanni Raboni tra modernismo e* p. 208

- fenomenologia*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (Federica Barboni)
- Margherita De Blasi, *Sullo scrittoio di Verga. Eros e l'officina del romanzo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020 (Roberta Biscozzo) p. 210
- Tiziana de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, «Allegoria», XXXI, 2019, n. 80, pp. 97-124 (Elena Porciani) p. 213
- Costanzo Di Girolamo, *Manualetto di metrica italiana*, Roma, Carocci editore, 2021 (Nicola Merola) p. 215
- Antonio Di Grado, *Al di là. Soglie, transiti, rinascite in letteratura e nel cinema*, Napoli, ad est dell'equatore, 2020 (Giorgio Patrizi) p. 218
- Chiara Faggiolani, *Come un Ministro per la cultura. Giulio Einaudi e le biblioteche nel sistema del libro*, Firenze, Firenze University Press, 2020 (Cecilia Spaziani) p. 221
- Roberto Festorazzi, *L'infelicità di Corrado Alvaro*, Varese, Pietro Macchione Editore, 2021 (Giovanni Barracco) p. 223
- Rosalba Galvagno, *Mitografie di Carlo Levi*, Avellino, Sinestesie, 2021 (Rosa Maria Monastra) p. 226
- Antonio Lucio Giannone, *Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*, Lecce, Edizioni Grifo, 2020 (Anna Lucia Cudazzo) p. 229
- Alessandra Giro, *Prospettive letterarie sulla migrazione nella letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021 (Francesca Palladino) p. 232
- Giovanna Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto. Il gruppo 63 e il teatro*, Milano, Prospero Editore, 2019 (Fabrizia Vita) p. 235
- Romano Luperini, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci editore, 2019 (Giuseppe Lo Castro) p. 237
- Donatella Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (Katia Trifirò) p. 241
- Andrea Orsucci, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015 (Luca D'Ascia) p. 244
- Maria Panetta, *Le ossessioni di Morselli: soggettivismo, isolamento e tracotanza in Dissipatio H.G.*, Manziana, Vecchiarelli, 2020 (Alessandro Gaudio) p. 246
- Michele Perriera, *Uno scrittore in redazione. Articoli, cronache, critiche, commenti di vita culturale. «L'Ora» 1961-1992*, Palermo, Sellerio, 2020 (Dario Tomasello) p. 248
- Francesca Sensini, *Pascoli maledetto*, Genova, il melangolo, 2020 (Giorgio Nisini) p. 250
- Carlo Serafini, *Il Fondo Sandro Penna. Biblioteca Guglielmo Marconi. Biblioteche di Roma*, Roma, Bulzoni Editore, 2021 (Gabriella Palli Baroni) p. 253
- Maria Antonietta Serci, *Un'associazione d'élite. L'Alleanza Femminile Italiana (1944-1950)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020 (Cecilia Spaziani) p. 255
- Paola Villani, *Romantic Naples. Literary Images from Italian and European Travellers in the Early Nineteenth Century*, Berlino, Peter Lang, 2020 (Michele Paragliola) p. 258
- Nunzio Zago, *Altre sicilianerie*, Leonforte, Euno Edizioni-Fondazione Gesualdo Bufalino, 2021 (Claudia Carmina) p. 261

## editoriale

Il n. 41 di «Oblio» si apre con un *Omaggio* collettivo a Mario Lavagetto, impreziosito dalla pubblicazione di un suo saggio sulla poesia del conterraneo Attilio Bertolucci mai raccolto in volume. All'*Omaggio* contribuiscono sette interventi, di allievi diretti di Lavagetto alla sua scuola bolognese, di amici di lui poco più giovani e di studiosi delle generazioni successive, accomunati dall'ammirazione per il suo lavoro e dalla gratitudine nei suoi confronti. Dal canto nostro, ringraziamo di cuore la famiglia del critico scomparso, nella persona della signora Maria, e gli autori dei saggi che lo ricordano.

Come le precedenti su Timpanaro, Ceserani, Mazzacurati, Orlando, Brioschi, l'iniziativa persegue uno degli obiettivi che stavano al centro del nostro progetto originario, quello di raccogliere la sfida del destino di obsolescenza e rimozione patito dagli studi letterari e denunciato sin dal nostro titolo, promovendo la lettura distesa della critica e rivisitando la lezione dei maestri di quella novecentesca, per scoprire se e che cosa continuano a insegnarci. L'imbarazzo della lontananza, quando sia veramente tale (né Lavagetto, né quelli che lo hanno preceduto nella nostra rivisitazione sono peraltro divenuti più lontani di quanto lo sia nella dispersione attuale uno qualunque degli studiosi ancora attivi), sarà superato davanti alla tensione che accomuna tutti i critici, ieri e oggi ugualmente impegnati, ciascuno a modo suo, a risolvere, con la guida e per l'impulso di chi li ha preceduti, lo stesso problema, elementare e insolubile, quello di dire con parole proprie e appropriate all'oggetto e alla loro lettura ciò che già hanno detto le opere letterarie. Quando essi pensano di fare qualcosa di diverso, non possono evitare di ricordarsi che hanno sempre davanti una classe e che il loro compito rimane quello di interrogare un testo.

La natura del problema mette alla prova fino allo stremo conoscenze e attitudini altrettanto elementari e di solito comunemente acquisite e finisce per mobilitare competenze, spesso da reclutare per l'occasione e fatalmente restituite alla loro autonomia, prima come discipline sussidiarie e dopo come aggiramenti, fughe per la tangente, egemonie alternative. Ha resistito però a tutto quella tensione originaria, con il minimo complemento delle condizioni che impone una situazione idealmente sempre didattica, non regole ma al contrario la disponibilità a ricominciare da capo, per tener conto sia della rete dei riferimenti che rendono sensato un testo, sia dei limiti dell'attenzione e della memoria, e l'impegno a commisurare il risultato sul verosimile e sul conveniente richiesti da un genere letterario che ha provato invano a entrare nei panni stretti della scienza e non ha tuttavia mai rinunciato al più serio investimento conoscitivo. Così si sono regolati i maestri e da loro non si smette di impararlo, con l'illusione di rinnovare il miracolo della comprensione condivisa, in classe e sui libri,



quando la loro lettura non aveva ancora subito tante interferenze, e la speranza di poter da loro raccogliere il testimone della ricerca.

Ora che tutti, per far professione di modestia, si definiscono ricercatori, sembra uno scandalo ammettere che non siano nient'altro i maestri, non solo quelli proverbiali di cui abbiamo appena parlato e ai quali si conferisce spesso la maiuscola iniziale, ma gli insegnanti di qualsiasi disciplina a qualsiasi livello, tutti alle prese con l'impresa difficile e pure necessaria (una ricerca senza alternative e con poche speranze) di trasmettere il sapere, tecniche nozioni esperienze, così come le hanno intese, a chi le intenderà secondo le sue possibilità e ne ricaverà comunque un'occasione di crescita, per continuare a studiare, per orientarsi nel mondo o solo per contrarre come una malattia norme di comportamento sociale e un vissuto intellettuale e emotivo. In cambio i maestri vivranno e faranno vivere i momenti indimenticabili delle scoperte comuni e, con le alterne fortune dei loro sforzi, daranno un esempio di applicazione disinteressata ma tutt'altro che sterile. Di questa pattuita aleatorietà dell'insegnamento, soggetto a molte variabili ma ugualmente produttivo, una riprova si rinviene proprio alla fine dell'ultimo libro di Lavagetto, dove, benché parzialmente attendibili e in ciò non troppo diversi da una censura, gli appunti presi dagli allievi di De Sanctis consentono di ricostruire le trasformazioni dell'interpretazione boccacciana del maestro, dopo aver registrato le distorsioni alle quali la sua lezione è sopravvissuta. Della nuova veste e delle più accessibili funzionalità di «Oblio», che a un altro genere di distorsioni intendono opporsi, abbiamo già fatto cenno nel precedente *Editoriale*. Altre novità intendiamo introdurre, sempre per migliorare il servizio. Con le recensioni di questo numero, dovremmo aver superato le 1950 (una media di quasi 200 all'anno) e vorremmo incrementarle, sempre in linea con la nostra scelta identitaria iniziale e nella convinzione che in questo momento, per la loro sciagurata esclusione dal novero delle pubblicazioni scientifiche, se ne senta particolarmente la necessità. Se abbiamo pubblicato frequentemente articoli sia brevi che lunghi di giovani alle prime armi, è stato perché ai giovani ci eravamo rivolti come ai più naturalmente interessati alle recensioni, non tanto basandoci sul fatto che anche noi avevamo cominciato così, quanto sulla disaffezione degli studiosi maturi rispetto al genere, già innegabile quando il pregiudizio non era istituzionale e diventata addirittura ideologica con il rompere le righe successivo alla proclamazione della crisi della critica. In un quadro diverso, non si comprenderebbe la scomunica delle recensioni da parte degli stessi che, in nome della meritocrazia, all'accertamento della qualità (niente di trascendentale, ma perizia artigiana, informazione, serietà, pertinenza, autonomia di giudizio) preferiscono indicatori estrinseci, in ultima istanza quantitativi, come sedi editoriali, mobilità convegnistica e altri pennacchi.

Alla recensione ha dedicato il proprio esordio la nostra rubrica «Voci», con contributi che attendono una ripresa e sui quali contiamo di tornare. Soprattutto però alle recensioni vorremmo ancora esortare i nostri collaboratori, a qualsiasi generazione appartengano. Sanno già che la recensione, per quanto affrontata con il massimo impegno, è un lavoro che si può svolgere in poco tempo e viene pubblicato prima di un

articolo anche breve. «Oblio» per giunta esce puntualmente e non lascia mai indietro le recensioni che da quel poco tempo abbiano saputo trarre profitto.

Poiché il ruolo dei recensori può essere svalutato dai diretti interessati, li vorremmo mettere in guardia da un rischio: non si considerino soldati da reclutare per sostituire chi li ha preceduti e adesso ha un ruolo diverso. Non è questo uno dei tanti casi in cui ci sono più ufficiali che soldati.

È vero che noi di guardia, o con il nome in ditta, siamo aumentati. Non per questo però abbiamo smesso di recensire saggi in volume e in rivista, né di dare responsabilità redazionali ai più giovani. L'unico grado che la squadra addetta al funzionamento di «Oblio» riconosce e anzi pretende senza distinzione è quello appena esibito: i caporali, come si chiamano le virgolette basse sin dall'inizio del nostro lavoro comune preferite a quelle alte, che quindi non vanno adoperate a sproposito, cioè non vanno adoperate mai, perché, persino quando se ne sente il bisogno, proprio allora bisogna sospettare che si tratta di segnali di resa, mani in alto, senza che nessuno le abbia intimate, foglie di fico di incertezze, approssimazioni grossolane, esagerazioni. Di enfasi in giro ce n'è pure troppa.

**all'attenzione**  
Saggi critici da rileggere

*Omaggio a Mario Lavagetto*

a cura di Nicola Merola

con una presentazione di Nicola Merola e gli interventi di Giancarlo Alfano, Federico Bertoni, Simone Carati, Mario Domenichelli, Nicola Merola, Nunzia Palmieri, Beatrice Stasi

e il saggio di  
Mario Lavagetto  
*Pratica pirica*

Si ringraziano gli eredi per la gentile concessione dei diritti sullo scritto di Mario Lavagetto

## Presentazione

*Chi ha sperimentato direttamente il sottinteso ricattatorio della critica trionfante fino a trent'anni fa, tra un celebre catalogo del Saggiatore e la retromarcia di un libro altrettanto celebre di Cesare Segre, ha contratto un debito di riconoscenza nei confronti di Mario Lavagetto e dei pochi altri che al ricatto si sottrassero quando ancora gravava come una cappa sugli studi letterari. Io però sono tra quelli che si sono indebitati ancora di più, non essendo nemmeno un suo allievo e semmai vantandomi di essere stato idealmente, a distanza di pochi anni, un suo condiscipolo, studente come lui di Giacomo Debenedetti all'università di Roma, ma con un profitto e una costanza evidentemente minori.*

*Ho cominciato presto a indebitarmi con lui, già con i suoi studi su Svevo e Saba, che mi offrivano una seconda essenziale occasione di confronto con l'autore delle tre serie dei Saggi critici e contemporaneamente confortavano la mia insofferenza nei confronti della chiusura dottrinarica in cui rischiava di rimanere intrappolata la critica letteraria, quella di ispirazione psicanalitica come quella marxista e come un po' in genere si venivano rivelando i Metodi attuali definitivamente lanciati da una fortunata antologia di Maria Corti e dello stesso Segre. E di indebitarmi non ho mai smesso, visto che poi ho avuto il privilegio di conoscere Lavagetto di persona e di frequentarlo, sia pure meno di quanto avrei voluto, e che la successione dei suoi libri ha scandito la mia attività, influenzandola in maniera decisiva e incoraggiandone le scommesse, in una difesa della critica e della finzione insieme che, senza di lui, non divide davvero nessuno.*

*Dei suoi libri, quasi senza eccezioni, si occupano gli amici che hanno aderito al nostro invito (Giancarlo Alfano, Federico Bertoni, Simone Carati, Mario Domenichelli, Nunzia Palmieri, Beatrice Stasi), con approcci diversi e tuttavia sempre riconducibili al suo esempio e talvolta alla sua lezione. Sono stato il primo a fruirne, ma non sarò il solo a tenerli presenti anche in futuro.*

*Pratica pirica, il saggio di Mario Lavagetto che (per suggerimento di Federico Bertoni) ripubblichiamo in questo numero di «Oblio», è un precoce campione del suo talento interpretativo e della virtuosistica capacità di svolgere in un filo continuo e perspicuo la combinazione tra l'acutezza dell'osservazione e la profondità interpretativa, unificando i piani del discorso e restaurando il racconto critico di Debenedetti in una prosa ammirevole, di tempra non a caso proustiana.*

*Che il debito non sia solo il mio, lo capiranno anche i lettori meno informati, attraverso gli interventi che amici e allievi effettivi o virtuali hanno destinato a questo Omaggio.*

*Oltre e prima che a tutti loro, la mia gratitudine va alla famiglia Lavagetto, a cominciare dalla cara Maria, per aver concesso la pubblicazione di Pratica pirica, già apparso in «Nuovi Argomenti», n. s., 1971, n. 23-24, pp. 221-233.*

Mario Lavagetto

## Pratica pirica

Nel 1957 Attilio Bertolucci vive a Roma da sei anni, da tre ha pubblicato la seconda edizione della *Capanna indiana* e mette insieme, per Garzanti, un volume di *Poesia straniera del Novecento*, che ancora oggi assolve al suo compito: un libro «leggibile» e nutrito, composto sul filo di affetti e di idiosincrasie; non un libro di «tendenza» ma coriacemente autobiografico. Come traduttore Bertolucci si attiene al *domaine anglais* rinunciando anche a quei poeti di Francia (Apollinaire, Toulet, Supervielle, Allard) che gli sono vicini o, sempre, congeniali; come antologista e come estensore di brevi, cristallini profili biografici formula, in modo indiretto, una propria poetica. Affascinato dai ribelli e dagli uomini del *dérèglement*, guarda soprattutto a coloro che hanno saputo delimitarsi un territorio, che lo hanno pazientemente visitato, esplorato, fedeli alle proprie origini, attaccati a una città o a una regione, stretti a un destino privato, capaci di allevare la propria malattia a contatto quasi carnale – ma lucido, controllatissimo – con una terra che ha quella vegetazione e non un'altra, quegli animali e non altri, quegli usi e non altri, quelle culture e solo quelle. Chi scorre l'indice della sezione inglese resta poi colpito dello spazio riservato a Edward Thomas, un poeta squisito ma poco noto, di cui compaiono quattro titoli contro i cinque di Yeats («il più grande dell'ultimo cinquantennio») e i sette di Eliot («il più importante»). Ma Edward Thomas è una figura di Bertolucci, un poeta di «quelli che gli antichi chiamavano 'minori', dando forse già alla parola un senso 'categoriale'». Non c'è dubbio che la poesia di Bertolucci (quella che conosciamo almeno) sia «minore», ma proprio come «categoria», come «genere letterario»; ed è il risultato di una scelta condotta con tale rigore da sfiorare la scommessa. Si elegge anche lui un territorio – quello che ruota intorno alle sue case di abitazione – e lo esplora, lo coltiva per anni con una straordinaria parsimonia: soprattutto l'Emilia «rurale di cui ha saputo con delicatezza e fermezza indicibili ridare i battiti, gli istanti, per sempre», concedendosi anche esperimenti di trapianto a prima vista impossibili e rare – felicissime – evasioni da pendolare.

Nei versi questa scelta viene rappresentata da una serie di immagini che possono essere lette come parabole della poesia: lo specchio che fa traboccare nella stanza il paesaggio, fonde esterno ed interno, stiva il mondo in uno spazio privilegiato; la castagna «frutto completo» che matura con «lenta / pazienza tutto chiuso nel suo riccio / ai soli agostani e settembrini»; l'orto da rivalutare attentamente con nuove piante e nuove erbe sfruttando la sua buona esposizione.

L'elenco potrebbe essere allungato a piacere, ma quello che importa è che queste immagini-parabola sono difettose; le ho mutilate io, volontariamente: in realtà sono più complesse (meno certe ed univoche) come più complesse sono le ragioni della

scelta di Bertolucci che è anche, forse soprattutto, un gesto di difesa: il carro che esce traballante dallo specchio sgomina la dolcezza e accende la presenza della morte; nessuno spia più il lento maturare della castagna, cibo millenario e desueto; l'orto è da recitare, «produce soltanto alte ortiche / e gramigne ruvide e da una pianta folgorata / prugne selvatiche eccessivamente dolci». Il mondo di Bertolucci è continuamente minacciato: precaria, inficiata da oscuri ammonimenti, la sua orgogliosa miopia. Ed è la sua fortuna di poeta, quella che gli permette di essere moderno attenendosi al suo repertorio, imponendo a quel repertorio oneri pesantissimi, il carico della sua follia, di una infrangibile contemporaneità. «Figlio di media borghesia agraria, nipote da parte paterna di quella alta, a modo suo, ma povera per povertà di terreni, appenninica (e cattolica), da parte di madre dell'opposta, grande e ricca, bassopadana (e pagana), ha dovuto destreggiarsi per raggiungere un certo equilibrio.» Sono parole che vanno prese con una certa cautela, perché Bertolucci sta abilmente collaborando con il suo libro: ma la poesia è, comunque, la forma più immediata e tangibile di quel certo equilibrio o anche il costo, quasi l'espressione numerica, di quell'equilibrio difeso, mantenuto con una serie di abili, ingegnosi stratagemmi, con sotterfugi e mediazioni, autoinganni, fughe, amuleti, fantasmi, malattie più o meno temute e credibili. Lucidissimo e del tutto cosciente dei conflitti e delle contraddizioni che attraversavano la sua classe – o il suo ceto – d'origine, Bertolucci se ne fa l'esecutore testamentario: la poesia gli serve per *cambiare* una crisi generale in nevrosi (che diventa allora generoso, altissimo tornaconto), in colpa e responsabilità del singolo che può essere neutralizzata o curata: ancora abitabile la terra, ancora certe le sue strade, ancora lecito il «vizio» di spiare e colare in parole le rive del Cinghio o le carraie, le farfalle o i papaveri o il frumento che detengono, in questo modo, un intatto valore di rappresentazione. Non c'è nulla che il suo discorso riaffermi con tanta forza quanto la proprietà, e non c'è nulla che appaia meno certo e sicuro nel suo mondo apparentemente levigato ed elegiaco: ma lo strappo è molto più profondo e disperato di quelli che possono essere ricompensati con l'elegia e i suoi versi perfetti, impastati con straordinaria perizia artigianale, sono percorsi da striature notturne, scricchiolano, appaiono – se si guarda attentamente – come un compromesso ottenuto con abnorme, ossessivo sforzo di riconciliazione. I valori riaffermati, le immagini, il codice stesso dell'esistenza sono conquistati con una commovente, esplosiva malafede: la poesia di Bertolucci non consiste nei feticci, a volte meravigliosi, che anima e solleva nello spazio delle parole, ma nell'impossibilità di accettarli senza riserve, di consacrarsi loro, di votare loro un culto innocente: lo sguardo che li edifica, li profana e li dissacra, strappa loro le bende e li precipita nella polvere.

Il mondo di Bertolucci è connotato dall'ambiguità dello sguardo che lo recupera e denuncia il fragile spessore delle cose: il dubbio che permette di accettarle deve essere poi dissolto rapidamente, prima che riesca a carbonizzare l'immagine o a spezzare i recinti che la proteggono, permettono di nutrirla, di pronunciarla, di porgerle l'offerta votiva delle parole. La diagnosi possiamo chiederla alla lucida e



nutriente vecchiaia del dottor Freud: «da un lato il rifiuto della realtà e delle sue interdizioni; dall'altro il riconoscimento dei pericoli di questa realtà che genera angoscia e induce alla ricerca di ulteriori garanzie». La parola, nel momento stesso in cui realizza il prodigio della riconciliazione, subisce uno strappo, diventa la testimonianza di una lacerazione di fondo destinata col tempo a ingrandirsi e a usurare ogni possibilità di scambio: «io m'arrestai pensoso un lungo attimo / a contemplare il vergine teatro / della mia proprietà...». La poesia è il tentativo di prolungare questo lungo attimo: lo sforzo affannoso, ferocemente conservatore dello scenografo che si accanisce a edificare un vergine teatro e che cerca poi – con ogni mezzo – di assumere la parte dello spettatore credulo, indifeso, totalmente coinvolto nello spettacolo delle parole.

Il fallimento del progetto è la carta vincente di Bertolucci, lo spessore e la densità soffocante del suo mondo che lo sottrae ai rischi di una patetica protesta e rende drammatica la sua operazione: lo allontana per sempre dall'idillio e dalla maniera, gli permette di giocare continuamente gli stessi materiali, a volte consunti, più spesso ritentati con sorprendente spavalderia. Nell'impossibilità di lasciarsi ingannare da se stesso, di cadere nei propri stratagemmi Bertolucci trova le risorse per non abdicare: la coscienza appare come l'antidoto dell'illusione e dilata i pori di immagini a prima vista innocue, le rende permeabili a tutte le contraddizioni, pronte a deflagrare e a sconvolgere i valori di un mito, a rovesciarli come «privilegi indifendibili»; ma la coscienza è anche il mezzo che permette di servirsi di strumenti desueti, di piegarli, modificarli, costringerli – vecchi – a riflettere un preciso momento storico, a rappresentare una frattura immanente in ogni pianta o pietra o casa o vicenda che la poesia convoca nel proprio ambito.

Nell'antologia del '58 emerge anche un'altra convinzione di Bertolucci: che i poeti siano grandi organizzatori della propria esistenza, uomini in grado di inocularsi il veleno o di amministrare la propria vita, di contrarne o di accelerarne i tempi, di deviarne il corso al servizio della poesia. Ancora una volta Bertolucci parla di sé: sceglie la sorte del pendolare e abbandona Parma, quando si accorge che perderla è l'unico modo per conservarla, che il patrimonio poetico di cui dispone può essere sfruttato ancora, ma in distanza, ma sollecitato e acceso da un impossibile ritorno. È il suo modo – l'unico di cui dispone e che sfrutta con una coerenza crudele – per obbedire al comandamento di Rimbaud da lui amato e letto con furore senza ricavarne – o poterne ricavare – altro, se non la certezza che la poesia deve assolutamente essere contemporanea. Ha due possibilità davanti: ampliare il proprio raggio di azione e tentare una nuova avventura; oppure agire in profondità, trovare lì, nelle cose e nelle parole, che gli sono familiari, un mezzo o uno strumento per mantenere in sincronia il proprio orologio, per spostarne avanti le lancette e annullare un ritardo che è implicito nelle strutture portanti del suo mondo poetico. Ma la prima strada gli è sbarrata dalla relativa povertà del suo repertorio. Gli resta la seconda e l'esilio la suffraga; non solo l'esilio gli permette di imboccare la strada dell'arricchimento, non della metamorfosi, di attribuire a un avvenimento esterno la



frattura conservando così all'inganno – pur tra molte contraddizioni ed incertezze – il margine di credibilità indispensabile a non uccidere la parola, a non spegnerla sul nascere, a mantenere – come vedremo – il suo carattere di sortilegio.

Questa vicenda, appena delineata, si fa più chiara se ripercorriamo l'itinerario di Bertolucci, e si denuncia anche in termini di stile. Riprendiamo *Sirio*, il primo libretto pubblicato nel 1929 quando Bertolucci ha ancora diciotto anni: nella *Capanna indiana* sfolto e «riletto» sarà il primo capitolo. Con qualche ingenuità e qualche goffaggine, la poesia si sente subito e ha già i suoi caratteri: la parola parca, sicura – a volte troppo effusiva – inserita in una sintassi rettilinea, in un verso misurato dalle immagini, si muove attorno a una vicenda privata che si snoda pigramente tra città e campagna. La lezione dei maestri è scoperta: non ancora fusa nell'abile, personalissimo *pastiche* della maturità; non ci sono citazioni, ma calchi, e il tessuto ritmico ricorda (sorprensamente in un mondo così eterogeneo) la lezione di D'Annunzio, guardato magari attraverso lo schermo dell'*Allegria* o del *Dolore*, e in tal modo ridotto, spogliato, spinto verso terra a passeggiare in una città di provincia, costretto al risparmio e a cristallizzarsi attorno a precisi nuclei che l'occhio isola e pone al centro del campo; un D'Annunzio non eroico e alleato col Pascoli, che si fa sentire nella ricerca di una nomenclatura precisa e anche nell'impressionismo (ma meno splendente, più economico, non affidato all'arte suprema dell'intervallo: risolto in accostamenti immediati di cui Bertolucci sarà sempre ghiotto e abilissimo inventore). Sullo sfondo poi si avvertono letture di scuola, a distanze variabili e con diverse capacità di risonanza: sopra tutti lo scolaro dovette amare Catullo, Propertio, il Tasso dei madrigali. Il protagonista è ancora molto esile: è «uno a cui accadono delle cose» e che ce le riferisce; soprattutto è uno che vede delle cose (ed è qui, su una natura di visivo, che andrà a innestarsi la lezione prestigiosa di Longhi) e che le rappresenta in economia, con grande nitore, con una trasparenza immediata e, a volte, fin troppo agevole. Bertolucci dispone già di un mondo da rappresentare, ma non riesce ancora a ricavarne la propria immagine o a installarla dentro: si affida alla grazia, la poesia è il luogo dove egli riaccende le immagini di cui ha usufruito e usufruisce la sua esperienza.

Nella *Capanna indiana*, *Sirio* è una raccolta molto smilza; appena un oroscopo dei *Fuochi in novembre* e della *Lettera da casa*: cancellate le più scoperte ingenuità, più agile e sicuro il passo; il gesto che ritaglia le immagini si fa perentorio, non lascia sbavature, elimina le zeppe. Intanto anche il protagonista si irrobustisce e i suoi connotati si fanno più riconoscibili: sul tronco di una quotidianità difesa in tempi d'ermetismo, s'innestano i frutti di una fantasia – fecondata dagli stranieri – ma sempre cauta, calibratissima, attenta a non spostare il baricentro e a non rompere il tessuto di una geografia che si sviluppa pian piano, ha mesi suoi, sue stagioni ed eventi precisamente localizzati e reperibili. Bertolucci continua a fruire delle cose che lo circondano e niente sembra incrinare la sua sicurezza; in un orizzonte sigillato e sereno pratica i suoi sentieri, visita la sua proprietà, se la riconsegna in versi che si avvicinano ora al massimo di splendore: l'immagine divampa rapida e senza

perplessità; è piena, densa, realizzata con un minimo di parole, tende a chiudersi nel proprio cerchio il più rapidamente possibile: Bertolucci soffia sulla fiamma appena ne ha colto il massimo di intensità. È una stagione prodigiosa e felice che satura uno spazio del tutto autosufficiente: i confini sono certi e stabili, ogni pietra miliare sancita da una specie di sottinteso atto notarile che permette a Bertolucci di interrogare le cose, di prenderle come misura di sé e dei suoi versi. Il poeta è ancora il promotore delle immagini e il suo volto, la sua storia sono un riflesso o l'occasione, l'anello attraverso cui il mondo deve passare per raggiungere la pagina: è rappresentato e messo in scena solo di striscio, pronunciato quasi indirettamente. È impossibile stabilire il momento in cui quella stagione si chiude: certamente si tratta di un tramonto lento, e neppure rettilineo, di un'ombra che invade pian piano l'orizzonte e offusca la serenità delle prime raccolte. In ogni caso i primi sintomi del mutamento si colgono nella *Lettera da casa*, una raccolta che si stende lungo un arco di quindici anni (1935-1950): un'ombra, un fremito attraverso la superficie che Bertolucci offriva al mondo e che finora – era stato il suo compito – si affannava a mantenere nitida e tranquilla, precisa, capace di incidere i contorni: e sono, questi sintomi, una nota troppo tesa, un affetto che screpola il minuto o l'immagine sovralimentata, che deborda i canali di una sintassi ridotta, estremamente funzionale e tesa pian piano a dilatarsi, a divenire più complessa e articolata, a «immagazzinare» un mondo sfuggente. Bertolucci si trova di fronte a un problema che è di tutti i poeti della sua generazione: far fronte a una realtà profondamente mutata e che comincia a parlare nella voce di quelli che sono venuti dopo, di quelli che lavorano nel secondo dopoguerra, che hanno venticinque anni e guardano con occhio diverso, spingono le loro ricognizioni in territori finora inesplorati. Gli anni cinquanta sono decisivi per Bertolucci che tenta dapprima la strada del poemetto: *La capanna indiana* – accogliente e inabitabile: un grembo materno fornito di una straordinaria dolcezza termica, segnata dalle stagioni, in rovina – è quasi un'epitome e una cifra della sua poesia: una specie di piccolo santuario, privato e colpevole, che anticipa la Maestà B. Nel '51 pubblica su *Paragone* la sua «poetica dell'extrasistole»: «Mentre parla con te un tale, in treno, ecco non segui più il filo perché un'extrasistole, o peggio una salva nutrita di extrasistole, ti ha scosso. È stato un attimo, l'interlocutore non se n'è accorto, ma qualche secondo è andato perduto; infatti di là dai vetri non è più Emilia... è Lombardia ormai.» Non è difficile accorgersi che Bertolucci sta, in parte, lavorando sulle intermittenze proustiane, conferendo loro – con riserva e ironia – una base fisiologica: la poesia è «il conseguente fortissimo *ictus* di ricupero», quasi un risarcimento concesso alla vita dopo questa sporadica, crudele intrusione della morte da cui il tempo – il suo ritmo, il suo scorrere – resta segnato per sempre. E se l'extrasistole viene ricacciata indietro, sospinta alle radici della poesia, resa responsabile della sua origine, non è un caso tuttavia che Bertolucci arrivi ora a questa formulazione: non gli si dà torto né lo si smentisce, affermando che un amplificatore ha dilatato il rimbombo di questi battiti fuori misura, di questo spezzarsi dell'equilibrio che interrompe l'alterna armonia del cuore, in cui un altro

poeta – il massimo esponente della classe a cui Bertolucci si «onora» con molti dubbi «di appartenere» – scorgeva il segreto consolante della poesia: lui sicuro, lui garantito della stabilità di un mondo pure abitato da molti demoni e fantasmi, e invasivo, fino a soffocarne, dall'odore di zolfo. Il male (evviva dunque!) ha un carattere non organico, ma funzionale: ancora una volta Bertolucci scova un pretesto, snida una causa che gli alleggerisca il peso e lo assolve in anticipo dal prolungarsi del vizio: perché il mondo – in cui egli ha vissuto, di cui ha parlato, su cui ha scritto poesie – rischia ora di sgretolarsi e Bertolucci (ricordiamoci delle parole di Freud) si concede ogni infrazione, ma riconosce la realtà e ne ricava angoscia, esige garanzie: assume l'iniziativa e abbandona il suo paesaggio: d'ora in avanti – ora che lo ha perduto, che egli stesso vi ha rinunciato – potrà rivisitarlo, credere che esista intatto. Bertolucci risponde a una realtà mutata ficcandosi nel suo mondo di un tempo, imprigionandosi là dentro, portandovi il peso di una sconcertante disperazione che imprime a ognuno degli elementi del suo repertorio connotati diversi, un diverso colore. Dietro alle sue parole ora non c'è più il supporto di oggetti stabili e che possono essere verificati, accarezzati, sentiti come testimoni: a toccarli si sbriciolano e gli oneri della parola si fanno più pesanti, diverse le sue funzioni. Egli si comporta come il cacciatore di cui racconta sir James Frazer che «quando ha messo le reti e non ha preso nulla, si spoglia nudo, gira un poco d'intorno e va a incappare nella sua rete come se non l'avesse veduta; vi si lascia prendere dentro e grida: Ahimè! che accade? Ho paura che sono preso.» L'appetito nondimeno rimane: la preda è sfuggita, il prigioniero può solo ripetere l'incantesimo.

In realtà l'affievolirsi dei testimoni di Bertolucci come possibilità poetiche, spiega tanto il carattere magico-terapeutico della sua poesia, quanto l'ingigantirsi progressivo della parte del protagonista il quale ora è figura ingombrante, ossessiva; suscita le immagini e le nutre, ci butta dentro il suo respiro ansimante, le gonfia sino alla pleora, le insegue, le imprigiona nelle sue parole, nei suoi stereotipi, nella sua aggettivazione sorprendentemente monotona e che è quasi un marchio impresso sui nomi, una conferma della loro stabilità e della loro appartenenza; anche l'estrema parsimonia del lessico, che solo raramente si apre alle innovazioni e resta sostanzialmente ancorato al patrimonio – peraltro frugale – di un tempo, si spiega in questa luce: con la volontà di affermare, contro ogni apparenza, il legittimo passaporto delle immagini, il diritto – e la capacità – dei garofanini o dei castagni o delle maestà appenniniche a riflettere, dentro di sé, nel loro ambito liso, l'attualità: e sono tabù da rispettare, grandi o piccoli idoli a cui dedicare una devozione privata, nomi che servono *ad avere*, che non rimbalzano più dalle cose ma le sprigionano – possibili e incontaminate – dal proprio ambito. Lessico dello scongiuro e anche sintassi dello scongiuro: periodi che si dilatano, seguono un percorso tortuoso, sfuggono per le tangenti e si gonfiano, si dilatano, cercano di coinvolgere ogni cosa: voraci e insaziabili come l'angoscia di chi li pronuncia e cerca attraverso di essi di allargare il proprio recinto e di richiuderlo; lo riapre se qualcosa gli è sfuggito e alla fine si trova con i conti in sospeso, incapace di raggiungere una somma organica, di

catalogare quello che gli è rimasto. Questi periodi tentacolari – abnormi come vetri soffiati da un respiro asmatico o mozzato dallo sforzo – non hanno ascendenti: quelli di Proust sono altra cosa e i ritardi nella *Recherche* sono sempre preparazione di un momento per concludere che qui viene solo raramente e, spesso, su un punto del tutto, o parzialmente, eccentrico. A guardarli da vicino ci si accorge che gli aggettivi sono infoltiti allo spasimo, prepotenti e dittatoriali, capaci di risucchiare un verso nella loro orbita, di regolarlo o di spingerlo a precipizio nel successivo dove la predicazione investe in uguale misura immagini dissonanti. Oppure l’addensarsi dei predicati determina una specie di ingorgo, che alleggerisce la responsabilità semantica delle parole e le esime provvisoriamente da ogni compito di comunicazione fino a quando non interviene, a ristabilirlo in forma mediata, l’unità del testo. Pietro Citati ha detto che Bertolucci parla forse una lingua del futuro: in realtà lo stampo è antico e Bertolucci sembra, a volte, prelevare e trasportare nell’italiano, incurante della caduta dei suffissi funzionali, le combinazioni sintattiche di alcuni tra i suoi più antichi maestri, memore, come non mai, di quell’assiduo frequentatore e importatore dalla latinità che fu il Pascoli di certi poemetti; sfrutta al massimo i gerundi e i participi per procrastinare la chiusura dei periodi e ampliarne la capienza; dentro ci affastella i suggerimenti più eterogenei – linguaggio umile o alto, resto di una canzonetta o grande lezione poetica – ricavandoli dalle sue vaste (sempre interessate, mai insistite) peregrinazioni nel campo della letteratura che gli permettono di avere molti ascendenti e nessuno preciso.

Affidato a questi mezzi, l’antico impressionismo di Bertolucci si trasforma: anche se di rado ricorre all’espedito di privilegiare l’epiteto sulla cosa, il colore dilaga, corrode le linee, diventa quasi una categoria degli oggetti che serve a classificarli e li lascia affiorare, a profondità variabili, nel corpo del paesaggio; o ancora si impreziosisce: è distribuito sulla natura con la precisione e la raffinatezza con cui Roberto Longhi lo amministrava nelle sue splendide figurazioni e animazioni di quadri. Quando l’ordito narrativo accenna ad allentarsi, Bertolucci si impegna in una descrizione minuta, puntigliosa, con una capacità di «dire le cose» che è sbalorditiva e sembrerebbe oggi irrimediabilmente impossibile. Ma se cerchiamo di metterci alle sue spalle e di vederlo al lavoro, dobbiamo accorgerci ben presto che l’impressionismo è finito e che dietro a quella capacità illuminata e tranquilla si cela una specie di affanno, il timore che le parole non riescano a stabilire un confine, a delimitare nel tempo uno spazio rivisitabile e sicuro. Il tema di solito si reperisce con facilità e Bertolucci lo ricava dal terreno che gli è toccato in sorte: ma l’enunciato – esplicito o sottinteso – si disarticola in unità di diversa lunghezza che cominciano a moltiplicarsi e a proliferare. Le immagini allora si allineano lungo un’orizzontale frenetica che le rincorre e cerca di farle prigioniere: provengono da ogni parte; si incrociano, si accavallano o si diradano; sprigionano una forza metaforica che le installa su tragitti anomali, le precipita verso le radici finché un soffio notturno attraversa le frasi e poi organizza di colpo le parole in una specie di spasimo o di grido martellato dove si urtano gli accenti e si spezza l’abituale rasoterra. Oppure a

tradire l'origine «pirica» dell'impasto è qualcosa di eterogeneo, una contiguità sorprendente. Bertolucci sembra quasi subire una forza segreta, sprigionata dalla materia che egli ha messo in movimento e che si limita ad assecondare nella sua lenta espansione o nell'improvviso convogliarsi lungo le tangenze di una parola; lasciando poi che un relitto oscuro – o un meteorite – rimbalzi nella poesia e, guidato solo da un'assonanza o da un'irreperibile associazione, si faccia strada ed esploda nel verso, appena lambito dal flusso verbale. Non chiede dazi: dilata al massimo l'apertura delle sue strofe, preoccupato di non perdere nulla, di riempire il silenzio, di respingere l'eventualità minacciosa e mortale di una extrasistole in agguato. La poesia è sempre la risposta – o il compenso – ad una interruzione violenta del tempo, legata a un sistema di sicurezza che si incarica di mantenere praticabile la realtà anche se squilla un segnale d'allarme: l'attimo allora si contrae e annulla nella parola la propria precarietà. L'angoscia, lo sappiamo, inventa le difese e vigila sulla loro efficienza, sulla loro durata: «*squelette et coeur* – l'ha definita un poeta lontanissimo da Bertolucci – *ordure et magie... illusoirement vaincue, victorieuse, maîtresse de la parole, femme de tout homme, ensemble, et Homme*».

Nel *Viaggio d'inverno* campeggia una figura d'uomo angosciato che ritrova al termine di ogni sentiero la propria immagine amata e inaccettabile (anche quando spera di liberarsene, nel centro della menzogna o dell'esorcismo, nascosta come una divinità celtica in ogni tronco o pietra o radice, pronta ad aggredire chi le si accosta o la sfiora, chi la tenta o la seduce): inferno davanti alla finestra o riflesso negli specchi del Caffè Greco, questo volto domina le parole, le impregna di sé, ci cala dentro la sua disperazione. L'«ombra incurvata / ... solitaria sul bianco / desolato della carraia di un anno / di siccità», questa ombra spessa, dura, corposa, insolvente sul terreno del suo Purgatorio si aggira tra i versi e li invade: sale lungo l'erta di Casarola o scende da Monteverde verso il Tevere, si aggira per le strade di Parma, celebra le sue messe, spia la vita con l'occhio impudico e violento del *voyeur*; riduce chi lo circonda a un figurante del suo gioco e gli dà forma, lo modella come protettore o avversario. Questa arcadia apparente di grani maturi e lavori disinteressati, è invasa da una specie di Re Lear dell'Emilia, spogliato e spodestato che si aggira monologando e cercando nel suo monologo un'impossibile consolazione: un io ossessivo e dilagante, un tiranno depresso, braccato in tutti gli angoli di una geografia volutamente povera, di un dominio instabile sotto un cielo ora metallico, senza pietà o tenerezze, dove la parola non trova supporti o si ingorga nel buio del tempo. E il tempo non è più suddiviso e ordinato in una serie di celle abitabili e sicure dove le immagini potevano essere allevate tranquillamente a popolare uno spazio necessario: i giorni, i mesi, gli anni sono uguali – tutti ugualmente ingannatori e predoni – impongono una partita d'astuzia per strappare da loro, con la poesia, un attimo di privilegio. Il mondo di Bertolucci – una «tana» confortevole, accogliente, dotata di fortilizi e magazzini, di mille cunicoli secondari – è attraversato da un sibilo penetrante e indiscreto, che non può essere localizzato e che la poesia si accanisce a individuare, a chiudere in parole.



Come la farfalla che vola impazzita, senza mete, sbattendo continuamente contro le pareti di un labirinto luminoso, Bertolucci insegue il proprio itinerario: lo percorre e lo ripercorre alla ricerca di una uscita che non esiste. A spiare i suoi movimenti c'è sempre uno sguardo cupo, una presenza anomala che nei suoi paesaggi dorati si inserisce di soppiatto; li risucchia, li viola, in qualche modo li abbruna. A volte nel mezzo della sua pratica rituale si ferma di colpo: si rivolge ai lettori e ne chiede la complicità; vuole conferme o impetra licenze, costringe – con lo strattagemma dell'apostrofe – a far cerchio intorno a lui, a prendere parte alla sua profana celebrazione: edifica di fronte a loro uno spettacolo desueto, rappresenta un mondo che rischia di non scovare più la strada della poesia. E il lettore si ritrova stupefatto e allibito della propria disponibilità, sorpreso di constatare come quel repertorio, che sembrava apparentemente liquidato, continua ad agire su di lui e trova, per vie segrete, la strada della sua contemporaneità: i «garofanini campestri» gli restituiscono la sua immagine, senza nostalgie e con intrepida fermezza, perché qui il vecchio coesiste col nuovo che lo attraversa, lo condanna e lo rende inesorabilmente moderno nell'attimo della sua ultima rappresentazione.

Giancarlo Alfano

## Fedeltà alla maschera

### Una nota su Lavagetto, il racconto e la psicanalisi

#### 1. *Il luogo della maschera*

Quando si legge l'opera critica di Mario Lavagetto non si può fare a meno di constatare che i suoi libri, le sue introduzioni, i suoi lavori editoriali, e forse anche i suoi scritti più legati alla episodicità della scrittura giornalistica sembrano rispondere a una medesima fedeltà di fondo: la fedeltà alla maschera.

Ciò si evidenzia ovviamente nella sua passione per la scrittura sveviana, e in particolare per Zeno e continuazioni. Ma lo si vede anche nel modo in cui legge Saba, in cui lavora con Proust, in cui attraversa il patrimonio fiabistico. Perché per Lavagetto maschera significava prima di tutto lettera del testo, evidenza superficiale del linguaggio, e del linguaggio scritto in particolare.

Questo grande critico lo ha spiegato con chiarezza ricostruendo la relazione di Freud con la letteratura e discutendo l'apporto che alla comprensione dell'estetica letteraria può venire dalla psicanalisi, che per lui risiede nel fatto che «tanto il sogno quanto la poesia si avvalgono, sia pure con modalità diversissime, di una maschera», la quale è prima di ogni altra cosa «determinata dalla censura», che a sua volta può essere condizionata sia dai «procedimenti del lavoro onirico», sia dall'insieme di quelle «più sofisticate elaborazioni formali, in cui si rispecchiano le tendenze e le dominanti estetiche di un'epoca».<sup>1</sup>

La censura, come la maschera, ha dunque due lembi. Quello interno, che nasce dalla dialettica pulsioni inconsce e tendenza alla rappresentazione. E quello esterno, che invece è concrezione di movimenti storico-culturali. Ma se è così, allora ogni discorso del *disvelamento* e della *trasparenza* non può che andare di pari passo con l'opposta retorica della dissimulazione, della copertura, del nascondimento. Del resto, si potrebbe commentare, ogni trattato sulla dissimulazione è anche un'operazione di trasparenza, in quanto mette in luce i meccanismi dell'infingimento, fungendo talvolta da denuncia dell'ipocrisia sociale. Mentre al contrario, non è sempre vero, e non è necessariamente vero che una dichiarazione di onestà venga pronunciata con intenzioni oneste. Lavagetto ne ha parlato nel libro del 1992 dedicato alla menzogna letteraria, soprattutto quando ha descritto il terzo modo della «messa in scena della bugia nel romanzo», in cui «chi mente» è proprio «colui che racconta». Il caso è particolarmente

---

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 110.

«spinoso», se è vero che ogni narratore «parla per essere creduto», rivendicando non «l'onniscienza, ma la buona fede»: per discernere il vero dal falso il lettore dovrà allora ricorrere a un complesso «sistema di accorgimenti fini» che finiranno col costruire «intorno alle parole del narratore un progressivo discredito».<sup>2</sup>

La descrizione di Lavagetto mostra bene come la bugia romanzesca, e lo stesso potremmo dire della maschera, imponga una messa in relazione tra diverse 'soggettività' e dunque sia impiantata su una dimensione processuale. Entrambe possono essere considerate il luogo in cui la pulsione alla soggettività affiora attraverso la progressiva costruzione di un senso che è sempre 'in relazione'. In questo il modello freudiano contiene una preziosa indicazione di metodo, in quanto non presuppone una lotta tra la verità del latente e la menzogna delle convenzioni sociali, ma l'incorporazione nel latente delle istanze di controllo e, viceversa, la presenza nella società di forme che consentono l'emersione delle spinte profonde in una dialettica che non è racchiusa nell'insondabile interiorità dell'individuo ma che si estende al mondo storico esterno in cui quel soggetto è calato. Non si tratterà dunque di una semplice psicomachia di cui la maschera recherebbe i segni inerti all'esterno (come una sorta di calcografia), ma di un processo destinato (come del resto ribadiva ancora lo stesso Freud in una nota del 1925 alla *Traumdeutung* parlando della priorità del *lavoro onirico* rispetto al contenuto latente) a prolungarsi anche dopo il risveglio, quando il sognatore elabora, in quella che si chiama 'elaborazione secondaria', i suoi giudizi e si confronta con le evocazioni suscitategli dal sogno.<sup>3</sup>

Così, mettendo in evidenza la 'maschera' che accomuna il sogno e la poesia (e in generale la letteratura), Lavagetto ha individuato la via maestra che dalla letteratura conduce al senso complessivo della *Traumdeutung* e dell'esperienza analitica in generale. Se infatti – come scrive Freud – l'attività di trasformazione è più importante dei contenuti latenti, e se questa trasformazione può protrarsi oltre la soglia del risveglio, il lavoro dell'analisi deve tener conto delle ulteriori elaborazioni che si producono nel tempo. Ma ciò accade perché il sogno viene raccontato all'analista e reso nuovamente e diversamente coerente attraverso una seconda elaborazione secondaria. Questa si rivela pertanto la regola generale del pensiero inconscio, attiva sia durante il sonno sia in seguito (anche a distanza di anni), quando il paziente riferisce, con un certo ordine e utilizzando determinate parole, quel che ha sognato. Insomma, se l'elaborazione secondaria rende innanzitutto 'leggibile' al sognatore le sequenze oniriche, essa continua ad agire anche più tardi, in quella particolare situazione comunicativa che è il *setting* analitico, fornendo ai materiali del sogno una nuova coerenza. L'elaborazione secondaria, detto in sintesi, è il principale strumento che consente la costruzione del racconto dell'inconscio, trasformandolo in qualcosa che comunica col resto del mondo.

---

<sup>2</sup> Id., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 187-89.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975, vol. 3, p. 407.



## 2. la composizione del racconto

Ma una simile comunicazione ha il carattere della dialettica, o meglio della composizione di orizzonti. Lavagetto ha del resto individuato in Freud la tendenza a distinguere due diversi campi lessicali per il concetto del ‘costruire’. Da una parte, ha spiegato, c’è il *bauen* (e le altre espressioni che risalgono a questo ambito), ossia il costruire che mira a occultare (occultare soprattutto la ‘mancanza’, cioè la scoperta della castrazione): questo è il *sensu* della malattia. Dall’altra parte, ci sono le *Konstruktionen*, cioè le costruzioni grammaticali, sintattiche, filosofiche, nonché le catene di spiegazioni mano a mano prodotte dall’analista.<sup>4</sup> Le seconde si realizzano de-costruendo il primo, così da realizzare un racconto che presenti l’anamnesi del paziente, con l’individuazione dei suoi traumi, la presentazione delle sue reazioni progressive e la descrizione delle conseguenti formazioni di compromesso. Dopo il primo ‘racconto’, quello onirico che avviene nella psiche del soggetto, dopo il secondo racconto, quello realizzato nel *setting* durante la terapia, si aggiunge così un terzo racconto, che è la *Konstruktion* realizzata congiuntamente dall’analista e dal soggetto in analisi; questa, infine, può a volte fermarsi per iscritto in un quarto racconto, il cosiddetto ‘caso clinico’.

Mentre i primi due racconti hanno, per così dire, un respiro breve, chiudendosi in una esperienza cronologicamente limitata (il sogno e il risveglio, nel primo caso; la relazione all’analista, nel secondo), i secondi due racconti ambiscono a intrecciare l’intera esperienza biografica del soggetto, a partire dalle prime insorgenze del malessere per risalire a ritroso fino alla sua infanzia. Di conseguenza, la *Konstruktion* elaborata progressivamente durante le sedute e l’eventuale sua organizzazione scritta successiva devono presentare una certa coerenza interna, indipendente dalle necessità teoriche o didattiche di Freud (che con quel ‘caso’ intende illustrare un certo funzionamento della psiche). La forma narrativa che ne consegue è la «messa in intreccio» della ‘costruzione’ interpretativa, «sostenuta dall’ausilio della teoria analitica e dalle spiegazioni che essa consente». Il «resoconto analitico», ha concluso Lavagetto, si presenta allora come «il risultato di una *systasis*», realizzata integrando tra loro i «“fatti” disgregati dell’analisi» (li potremmo chiamare i ‘racconti parziali’ di sogni e ricordi riferiti dal soggetto) e componendoli in maniera organica in base alla logica «pluristratificata e reticolare della ragione freudiana».<sup>5</sup> Il lavoro onirico del sognatore, il sogno riferito in analisi e la *Konstruktion* analitica rispondono dunque tutti, seppure in modo differente, a una teoria del racconto, e in particolare impongono una riflessione sui modi in cui si realizza l’intreccio narrativo.

Sebbene al di fuori di ogni impostazione dialettica, qualcosa di analogo avevano già scorto i commentatori cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele quando avevano

<sup>4</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., pp. 166-7.

<sup>5</sup> Ivi, p. 239.

ricordato che la «rerum contextum», ossia ‘intreccio degli eventi’, risponde o a un ordine necessario o a un ordine verosimile, e che pertanto essa chiama direttamente in causa la nozione di credibilità.<sup>6</sup> L'osservò tra i primi Pietro Vettori, ricordando il secondo libro della *Retorica* aristotelica, dove sono passati in rassegna gli entimemi apparenti. In particolare, il settimo schema «consiste nel *far passare come causa ciò che invece non è causa*, ad esempio per il fatto che una cosa si è prodotta contemporaneamente a un'altra, oppure l'ha seguita; si prende il ‘dopo di ciò’ come se fosse ‘a causa di ciò’»: ed è questa ‘confusione’ logica che Vettori chiama «connexio rerum», o appunto intreccio narrativo.<sup>7</sup>

Allo stesso modo, Mario Lavagetto ha spiegato che, «dati due eventi *a* e *b*, sostenere (nell'ambito delle spiegazioni psicanalitiche) che il primo è causa del secondo, è possibile solo se partiamo dal secondo e seguiamo lo sviluppo del caso a ritroso». Ma un simile procedimento non è «assimilabile alle spiegazioni fornite dalle scienze naturali», e presenta invece la struttura delle «spiegazioni degli eventi storici».<sup>8</sup> Poiché non vi è dimensione temporale lineare, non vi può infatti essere una spiegazione deterministica che parta da un punto *a* per giungere necessariamente fino al punto *b*. L'effetto *nachträglich*, il trascinamento *à rebours* di ciò che segue verso ciò che precede impone una «ricostruzione indiziaria», resa ancora più complessa dalla «sovradeterminazione», cioè dal fatto che ogni elemento può essere interpretato in più modi, assumendo sensi distinti a seconda degli elementi che prendiamo in considerazione. Di conseguenza, esiste «una rete pluridimensionale in cui ogni evento appare più volte sovradeterminato»: fatto che impone il «complementare principio della pluridirezionalità e della polisemia virtuale degli indizi».<sup>9</sup>

### 3. *il ruolo della letteratura*

Queste considerazioni ci consentono di tornare all'elaborazione secondaria e alla sua vocazione alla coerenza diegetica, riconoscendo la narratività intrinseca delle dinamiche che regolano il rapporto tra inconscio e conscio e la loro riconducibilità alle grandi ‘regole’ della narrazione, che ovviamente saranno declinate secondo la specifica logica che le riguarda. Formazione di compromesso tra istanze inconse e imposizioni della *Kultur*, l'opera d'arte funziona in due sensi opposti. Da un lato essa è un mediatore sociale delle pulsioni, funzione che implica il rispetto delle imposizioni dettate del Super-io. Dall'altro è ciò che consente a quelle pulsioni di *apparire* superando le barriere poste dall'inconscio. L'esperienza estetica si costituisce così

<sup>6</sup> Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de Poëtica Communes explanationes* [1550], München, Wilhelm Fink, 1969, p. 121.

<sup>7</sup> Aristotele, *Poetica, Retorica*, in Id., *Opere*, vol. 10, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 132.

<sup>8</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 161.

<sup>9</sup> Ivi, p. 162.

come ri-velazione, ma in modo paradossale, giacché agisce attraverso la velatura, il mascheramento, in modo tale da aggirare la censura e consentire al rimosso di affiorare: essa, insomma, si configura «come una sorta di ripetizione», giacché vi «prende corpo e rivive qualcosa di nascosto e occultato nel passato sia individuale che filogenetico».<sup>10</sup>

La questione è intimamente legata a quella che si potrebbe definire la storicità dei processi inconsci, cioè al fatto che la rimozione o, all'inverso, gli affioramenti dei motivi inconsci o anche i travestimenti dovuti alla sublimazione sono sempre caratterizzati dal sistema di rapporti e di configurazioni culturali che una civiltà si dà nel tempo. Se le pressioni della *Kultur*, ha osservato Lavagetto, determinano l'abbandono di alcune «fonti di piacere un tempo disponibili», le «grandi opere» producono – aveva scritto Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana* – il «ricordo di una fantasia inconscia», o meglio il ricordo di qualcosa che «non si sapeva di sapere».<sup>11</sup>

Già in quello scritto del 1901, e dunque all'inizio del percorso psicanalitico in senso stretto, questo sentimento di stupore provocato nel soggetto dall'apparizione di qualcosa che egli possedeva ma di cui non aveva conoscenza né tanto meno controllo razionale, è qualificato come *unheimlich*, termine abitualmente tradotto in italiano con l'aggettivo 'perturbante'. Giova qui continuare a seguire il ragionamento di Lavagetto, che ha spiegato in maniera esemplare come per Freud il ritorno di ciò che non è né nuovo né estraneo, ma che è solo «estraniato a causa del processo della rimozione»,<sup>12</sup> si realizza quando «il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare ai nostri occhi qualcosa di reale che fino a quel momento avevamo considerato fantastico».<sup>13</sup> Il passaggio è delicato: la rimozione ha reso irricevibile un certo contenuto della realtà, che pertanto è diventato irriconoscibile; l'opera d'arte trasforma quel certo contenuto, permettendone l'affioramento alla coscienza. Ma questa trasformazione è senz'altro tipica della dimensione estetica; di conseguenza, ha concluso Lavagetto, per quanto il perturbante non sia un 'contenuto' presente in ogni opera d'arte, tuttavia «ogni opera d'arte è «nella sua genesi» e «nella sua struttura, *unheimliche*» giacché presenta al soggetto che fa l'esperienza estetica il travestimento e al tempo stesso l'epifania di qualcosa che, benché gli fosse «noto da sempre», gli risultava irriconoscibile in quanto era «estraniato dalla rimozione».<sup>14</sup>

Il perturbante è allora strettamente affine alla sublimazione, come del resto conferma lo stesso Freud dove afferma che l'estetica si occupa di «quei moti dell'animo» caratterizzati dal fatto di essere «inibiti nella loro meta»,<sup>15</sup> di essere cioè sottoposti alla sublimazione. Il che vuol dire che l'arte, se da una parte consente l'affioramento dei

<sup>10</sup> Ivi, p. 332.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, cit., vol. 4, p. 294.

<sup>12</sup> Id., *Il perturbante*, in Id., *Opere*, cit., vol. 9, p. 102.

<sup>13</sup> Ivi, p. 105.

<sup>14</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., pp. 333-4.

<sup>15</sup> Freud, *Il perturbante*, cit. p. 81.

processi inconsci, dall'altra contribuisce alla loro compatibilità con l'orizzonte quotidiano: alla loro repressione, dunque, o sublimazione che dire si voglia.

#### 4. *essais*

In psicoanalisi, ha scritto ancora Lavagetto, «la forma narrativa non si limita a riprodurre in modo statico quello che è emerso all'osservazione». Le esposizioni analitiche non hanno cioè il carattere di una relazione o di una perizia tecnica, ma producono di per sé – e «proprio in quanto genere letterario» – l'interpretazione dei sintomi e della complessiva storia clinica del soggetto.<sup>16</sup> Se «il racconto appare come uno strumento della ricerca scientifica fornito di un proprio e irrinunciabile potere di verità», ciò è perché «il caso clinico è insieme storia dei materiali ristrutturati e storia della ristrutturazione di quei materiali».<sup>17</sup>

Una ristrutturazione dialogica e dialettica, se è vero che la costitutiva narratività della *talking cure* presuppone l'articolazione verso un esterno («il sogno è ciò che ci raccontiamo e che possiamo raccontare ad altri»)<sup>18</sup> che, «a partire da un certo punto in poi», diventa «coautore» in quanto si trova «coinvolto direttamente» nella narrazione, ed è costretto a convertire la sua abituale «competenza scientifica» in una «competenza narrativa di secondo grado». A partire da questo «certo punto» avrà così «inizio la costruzione del romanzo analitico».<sup>19</sup>

Ma una tale articolazione ricorda da vicino il modo in cui Lavagetto ha letto non solo Freud, ma anche Bachtin, e non solo l'esperienza narrativa del *setting* analitico, ma anche quella di un esercizio critico che parte dal presupposto secondo cui «il testo non è un oggetto» e che pertanto ritiene che non sia possibile «eliminarne o neutralizzarne» la «seconda coscienza» da cui è abitato, ossia la «coscienza di colui che ne prende conoscenza». In virtù della sua maschera, cioè della composizione di spinte latenti e di convenzioni sociali, il volto che mi sta di fronte mi spinge a riconoscerne la singolarità richiamandomi con urgenza al riconoscimento della mia stessa singolarità, della mia posizione, dei miei modi di approccio e di definizione nello spazio e nel tempo. Altro che istanza di rivelazione, altro che rivendicazione di autenticità, il lavoro critico riconosce la sua fedeltà alla maschera, alla dialettica della maschera, che, come ha spiegato Claude Lévi-Strauss, è innanzitutto non ciò che rappresenta «bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di *non* rappresentare».<sup>20</sup> Ed è questa la ragione per cui la lettura è sempre per eccellenza un *essai*, un impegno, più volte ripetuto, alla comprensione che sappia confrontarsi con l'insidiosa prossimità tra il

<sup>16</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 212.

<sup>17</sup> Ivi, p. 214.

<sup>18</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 6.

<sup>19</sup> Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 207.

<sup>20</sup> Claude Lévi-Strauss, *La via delle maschere*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 105.

certo e l'incerto, tra il vero e il falso. Tra i due lembi, quello interno e quello esterno (della censura, della maschera), non c'è uno spazio del riposo, ma l'interminabile andirivieni della lettura, cioè di quella cosa, per concludere con le parole dedicate da Lavagetto alla memoria di un amico, che, per quanto «asettica, neutra o “scientifica” si pretenda», non può che sempre essere, sempre comportare «una deformazione».<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Mario Lavagetto, *Mazzacurati lettore di Svevo*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Per Giancarlo Mazzacurati*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 134.

Federico Bertoni

*Little is left to tell.* Per Mario Lavagetto<sup>1</sup>

«Da dove cominceremo?». È la domanda che Mario Lavagetto, citando il Verne dell'*Isola misteriosa*, rivolge ai lettori del suo ultimo libro, mentre si appresta a guidarli in quel luogo non meno infido e misterioso che è un grande classico della letteratura, in questo caso il *Decameron*.<sup>2</sup> Ed è la domanda che si pone chiunque tenti di ricordare questo studioso eterodosso e caparbiamente inattuale – forse a sua volta *singulier*, come il protagonista di uno dei classici che proprio Lavagetto ci ha restituito in una smagliante traduzione, *Il rosso e il nero* di Stendhal.<sup>3</sup>

Se ci guardiamo intorno oggi, corpi chiusi in piccole stanze, occhi inchiodati allo schermo di un pc, viene spontaneo iniziare da quello che per me, e per molti di noi, fu effettivamente l'inizio: entrare in un'aula dell'università di Bologna e trovare quel signore che ti guidava passo per passo nella vertigine della prosa di Proust, tradotto all'impronta dal francese; che ad esempio ti spiegava la forza esplosiva della virgola in «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» o che ricostruiva la trama, invisibile a prima vista, dei «sentieri interrotti» nella *Recherche*, in un percorso tortuoso che sembrava moltiplicare la vertigine ma che in realtà la chiariva, le dava spazio e senso, fino al punto in cui potevi dirti: sì, ho capito; credo di aver capito.<sup>4</sup> Niente effetti speciali, gesti istrionici o inflessioni attoriali: solo lui, il testo sul tavolo e gli studenti nell'aula, trasformata a tutti gli effetti in una «comunità interpretativa». Da lì poteva iniziare anche il resto: la tesi, un articolo, un'ipotesi di libro; poi un volume collettivo, un progetto di rivista, le imprese editoriali in cui ci coinvolgeva con straordinaria

<sup>1</sup> Una versione leggermente più breve di questo articolo è stata pubblicata, con il titolo *Il testo e nient'altro: Lavagetto al vaglio di logici paradossi*, su «Alias», supplemento culturale del «manifesto», 13 dicembre 2020, p. 2.

<sup>2</sup> Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del «Decameron»*, Torino, Einaudi, 2019, p. 9.

<sup>3</sup> Cfr. Stendhal, *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, traduzione e introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti («I grandi libri»), 1998.

<sup>4</sup> Contestualmente a quei corsi memorabili tenuti tra anni Ottanta e Novanta usciva *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Torino, Einaudi, 1991), piccola scheggia di un lavoro pluridecennale e potenzialmente infinito che molti anni dopo avrebbe portato a *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust* (Torino, Einaudi, 2011). Nell'avvertenza di questo splendido libro, Lavagetto spiega che «i suoi sette capitoli mi appaiono a posteriori come le tappe di un lungo, e in parte fallimentare, inseguimento iniziato alla fine dell'adolescenza e alimentato da successive letture, da provvisorie rivisitazioni, da approcci ripetuti e, più tardi, da investigazioni minuziose e settoriali compiute in anni diversi e alla presenza (e con l'aiuto) di diversi pubblici di studenti» (ivi, p. 3). In realtà, continua Lavagetto, il libro costituisce solo la prima parte di un progetto più ampio: «La seconda parte, nelle mie intenzioni, avrebbe dovuto mettere in scena la completa scomparsa dell'autore all'interno della sua costruzione che lo riassorbe e lo cancella progressivamente. Avrebbe dovuto intitolarsi, come alcuni dei miei corsi universitari, "Sentieri interrotti nella *Recherche*" [...]. Ma, per quanto il disegno di questa seconda parte mi sia chiaro nelle sue linee generali, forse il tempo di realizzarlo è davvero, e definitivamente, perduto» (ivi, p. 4).



generosità intellettuale (una per tutte, nel mio caso, la cura di un volume delle opere di Svevo per i «Meridiani» Mondadori).<sup>5</sup>

La sua non era una “scuola” nel senso classico e spesso deterioro del termine, come dimostra la varietà dei percorsi dei suoi allievi, nonché di rapporti umani fatti anche di incomprensioni e distanze, oltre che di istintive affinità. Se è stato un maestro (termine che nel suo proverbiale *understatement* non poteva che detestare), lo ha fatto con quello stesso, basilare carisma che esercitava anche in classe: raccogliere alcune persone in un luogo e mettere a disposizione il suo tempo, le sue idee, i suoi progetti, tutte le cose che sapeva sulla letteratura e probabilmente anche sulla vita. Se il contesto storico non fosse incommensurabile, sarebbe bello dirlo con le parole di Calvino nella Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*: perché in quegli anni c’erano davvero «tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo».<sup>6</sup>

Ovviamente c’erano le indicazioni di metodo che poi trovavamo nei suoi libri, quella «cassetta degli arnesi leggera» che raccomandava di portare con sé: «lavorare con piccoli indizi»,<sup>7</sup> perché sono le tracce lievi e dissimulate a farci scoprire qualcosa di più grande; decifrare i lapsus, le cicatrici e i fantasmi occultati nella superficie dei testi, palinsesti da cui affiora una voce *altrui* che il soggetto ha cercato disperatamente di censurare; inseguire la logica paradossale di una verità che parla attraverso la bugia o l’errore, salvo poi capire, come esemplarmente nella *Coscienza di Zeno*, che i testi letterari hanno punti di resistenza e di insondabilità come quello che Freud chiamava l’«ombelico del sogno», che quindi possiamo «sospettare e sapere con quasi certezza che Zeno ha mentito, senza tuttavia avere nulla da sostituire a quella menzogna».<sup>8</sup>

Ma in generale c’era altro, insegnamenti meno codificabili in un manuale di istruzioni che dovevamo captare con quel tanto di rbdomantico che guidava le sue intuizioni. Ad esempio, capire che per fare questo mestiere serve un’idea di letteratura, che l’analisi filologica non può prescindere dalla teoria e anche da un giudizio di valore su quello che chiamava il “formato” degli scrittori. Lavagetto aveva una conoscenza sterminata della tradizione musicale; amava il cinema e soprattutto la pittura; ha scritto sui libretti d’opera e sui nessi tra scrittura e architettura, con un’apertura disciplinare che era già di Debenedetti e che è giunta fino alla comparatistica attuale. Eppure credeva in una specificità del linguaggio letterario e anche di una scienza della letteratura che ha praticato tenendosi alla larga da qualunque forma di scientismo. Fino all’ultimo ha stigmatizzato l’abitudine di «servirsi della letteratura per parlare d’altro»<sup>9</sup> e sapeva che

<sup>5</sup> Cfr. Italo Svevo, *Teatro e saggi*, edizione critica e commento di Federico Bertoni, introduzione e cronologia di Mario Lavagetto, in *Tutte le opere di Italo Svevo*, edizione diretta da Mario Lavagetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2004.

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1991, p. 1186.

<sup>7</sup> La formula, mutuata da Freud (cfr. in particolare Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 154-64), designa un metodo che si ritrova un po’ in tutto il lavoro di Lavagetto e che poi dà il titolo a un importante volume, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

<sup>8</sup> Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 190.

<sup>9</sup> Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi*, cit., p. 8.

gli studi letterari hanno un nemico giurato, il senso comune, anzi quella che chiamava «l'antropologia spontanea dei critici letterari», «vale a dire quello strano miscuglio di riflessioni sull'uomo, mezzo positive e mezzo filosofiche, che portano [...] a convertire il discorso sulla letteratura nel più generico e improbabile dei discorsi sul mondo o, peggio, sull'esperienza genericamente e universalmente umana del mondo».<sup>10</sup> Nel suo accanito corpo a corpo con Balzac e Proust ha mostrato che vita e opera sono due universi pericolosamente contigui ma irriducibili tra loro, e che i personaggi di un libro, come ha suggerito Lacan, non sono i nostri vicini di casa. Quanto alla teoria e all'apporto dello strutturalismo, su cui oggi circolano tante sciocchezze, ci ha insegnato a usare le nozioni teoriche non come articoli di fede ma come dispositivi del pensiero, strumenti ottici che ci permettono di vedere nei testi qualcosa che altrimenti non vedremmo (un esempio per tutti, l'uso del punto di vista in *Stanza 43*). E poi c'era quella dimensione esemplare dell'insegnamento, cose che impari mentre le vedi fare: vagliare le fonti, rispettare il testo, curare l'argomentazione e lo stile, cesellare virgole e note, inibire l'enfasi ("sgonfiare, sgonfiare", scriveva in margine alle tesi). Più in generale, mostrava che la conoscenza è un'impresa senza garanzie e risultati già scritti: dunque azzardare, fare un passo indietro, girare ossessivamente intorno allo stesso punto; nel caso fallire, e la volta dopo fallire meglio.

Se di nuovo mi guardo intorno, non può sfuggirmi il conflitto inconciliabile tra tutto questo e il mondo in cui viviamo, a partire da un'università intossicata da classifiche, algoritmi, indicatori prestazionali e «risultati di apprendimento attesi», dalla quale infatti si è dimesso con dieci anni d'anticipo (si infuriò a morte leggendo una domanda nei nuovi questionari per gli studenti: «gli obiettivi dell'insegnamento erano chiari fin dall'inizio?»). Forse nel suo lavoro c'era un tratto malinconico e potenzialmente nichilista, espresso fin dal titolo del lucidissimo pamphlet del 2005, *Eutanasia della critica*.<sup>11</sup> Eppure, quella critica di cui ha descritto il suicidio assistito è un esercizio dell'intelligenza che ha praticato fino alla fine, anche quando aveva deciso di non pubblicare più nulla ed era tentato di far perdere definitivamente le sue tracce, salvo poi regalarci l'ultimo libro sul *Decameron*, nel 2019. Nei giorni di stupefatto dolore dopo la sua morte ho ripensato spesso a un bellissimo saggio costruito intorno a un lapsus di Calvino che, citando una formula di Beckett, «nothing is left to tell», la distorce inconsapevolmente in «little is left to tell»: il libro non è chiuso, c'è ancora uno spiraglio, «resta comunque qualcosa da raccontare».<sup>12</sup> Forse è un gesto abusivo, inutilmente consolatorio, ma oggi mi piacerebbe trasferire quella piccola epifania sull'universo di Calvino allo stesso Lavagetto, e poi a tutti noi, che rimaniamo ancora qui. Ciò che si oppone al nulla non è il tutto, ma il poco, e quel poco può essere moltissimo: a patto di raccoglierlo, e farlo durare, e dargli spazio. *Little is left to tell*.

---

<sup>10</sup> Mario Lavagetto, *Il letterario, la letterarietà e l'antropologia spontanea dei critici letterari*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 52.

<sup>11</sup> Cfr. Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>12</sup> Mario Lavagetto, *Little is left to tell*, in *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 116.



Simone Carati

## La scrittura tra i frammenti. Lavagetto narratore

### 1. *La cassetta degli attrezzi: qualche premessa*

Sgombriamo subito il campo da un possibile equivoco: l'obiettivo non è quello di portare alla luce un ipotetico romanzo scritto e mai pubblicato, o lasciato incompiuto, da Mario Lavagetto. A questo proposito, ci faremo bastare le parole che lui stesso ha speso al riguardo, in una delle rare interviste che ha concesso, chiamando in causa il proprio maestro: «Mi viene in mente Debenedetti. A 22 anni si pensava narratore. Legge *Du côté de chez Swann* e capisce che tutto quello che avrebbe voluto scrivere era già stato scritto».<sup>1</sup> È invece un'altra la posta in gioco che cercheremo di inseguire in queste pagine, un'ambizione di altro tenore: l'idea che, ripercorrendo alcuni dei saggi critici di Lavagetto, si possa scorgere in contropunto la figura di un critico scrittore, che ricorre alla modalità narrativa come strumento di spiegazione e argomentazione. Non è un caso, d'altra parte, che in diversi dei suoi scritti Lavagetto sfrutti la propria inventiva per dare corpo, attraverso le parole, a un ipotetico lettore, una figura fantasmatica nascosta nell'ombra «in cui si tenevano i primi spettatori, stretti intorno al fuoco della narrazione, evocato da Forster e da Benjamin, ma [...] anche quella del lettore, in agguato sui margini del libro, dello spazio meraviglioso che si schiude davanti a lui e da cui ripullulano immagini folgoranti e vertiginose».<sup>2</sup> Proprio la collaborazione alla costruzione di una storia è l'invito che Lavagetto sembra rivolgere ai lettori dei suoi saggi, a coloro che accettano la sfida di seguirlo lungo l'itinerario che disegna una pagina dopo l'altra. Una sfida coerente con la sua stessa concezione del critico letterario, che, come affermava in un'altra intervista, non può essere sprovvisto di una caratteristica imprescindibile, ovvero «la capacità di mettere in scena le proprie argomentazioni, di far vedere cosa si sta cercando e come lo si sta cercando, di esporre i risultati che si sono raggiunti non come risultati acquisiti, ma come traguardi che si inseguono e che costituiscono ipotesi di lavoro, conclusioni provvisorie da cui il lettore potrà ripartire e trasformarsi in un complice».<sup>3</sup> Il rischio di un simile approccio, se portato alle estreme conseguenze, è naturalmente quello della ridondanza, di privare il lettore, paradossalmente, proprio di quel piacere

---

<sup>1</sup> Antonio Gnoli, *Lavagetto: "Ho inseguito i fantasmi dei grandi scrittori ma la letteratura non ti salva se la vita va in pezzi"*, in «la Repubblica», 16 marzo 2014, [https://www.repubblica.it/cultura/2014/03/16/news/lavagetto\\_ho\\_inseguito\\_i\\_fantasmi\\_dei\\_grandi\\_scrittori\\_ma\\_la\\_letteratura\\_non\\_ti\\_salva\\_se\\_la\\_vita\\_va\\_in\\_pezzi-81184869/](https://www.repubblica.it/cultura/2014/03/16/news/lavagetto_ho_inseguito_i_fantasmi_dei_grandi_scrittori_ma_la_letteratura_non_ti_salva_se_la_vita_va_in_pezzi-81184869/) (ultimo accesso 31 maggio 2021).

<sup>2</sup> Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Torino, Einaudi, 2002, Nuova edizione riveduta e ampliata, p. 30.

<sup>3</sup> Doriano Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, gennaio 2006, [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/mario\\_lavagetto\\_2.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto_2.htm) (ultimo accesso 31 maggio 2021).

sottile che deriva dalla scoperta dei fantasmi di cui Lavagetto è andato in cerca infaticabilmente, e che si nascondono tra le righe ordinate della pagina scritta. Un rischio ampiamente scongiurato da chi ha saputo muoversi con straordinario equilibrio tra lo svelamento progressivo di quei retroscena e la capacità di tracciare un itinerario chiaro e persuasivo, conducendo il lettore nella bottega del critico e invitandolo a maneggiare a sua volta gli arnesi del mestiere, senza appesantire il testo, al contempo, con eccessive indicazioni di regia. C'è un'immagine ricorrente in Lavagetto, una metafora che è anche un'indicazione di metodo e che, io credo, deve essere tenuta bene a mente da chi si avventura nell'esplorazione dei suoi saggi. La troviamo, ad esempio, nelle pagine introduttive del suo ultimo libro, *Oltre le usate leggi*, dedicato al *Decameron* e nato da un ciclo di lezioni tenute presso l'Università di Basilea, in cui si rivolgeva ai destinatari delle sue letture con queste parole: «La strumentazione di cui ci serviremo sarà deliberatamente leggera e ogni volta andrà sottoposta a verifica, senza per questo rinunciare a possibili azzardi», all'«esercizio di una ragionevole e controllata eterodossia».<sup>4</sup> Una cassetta degli attrezzi essenziale, adatta a inseguire con prontezza e con un'adeguata flessibilità le molteplici piste nascoste in un'opera letteraria, «che si aprono all'interno di un testo e lo solcano in tutte le direzioni», e che il critico, colui che non può essere in nessun caso «sprovvisto di fiuto»,<sup>5</sup> ha il compito di esplorare pazientemente.

Non dovrebbe meravigliare più di tanto che Lavagetto, che ha dedicato la propria vita di studioso a indagare le minuzie linguistiche, le spie lessicali, i frammenti, le tracce, le sviste, le cicatrici, i lapsus, l'insieme, in altre parole, di quegli elementi apparentemente trascurabili, dei *piccoli indizi* disseminati all'interno di migliaia e migliaia di pagine, ricorra all'immagine della leggerezza per fornire una dichiarazione di intenti che, rifacendosi senza forzature eccessive al metodo *regressivo* da lui stesso illustrato chiamando in causa Holmes e Freud, si può estendere retrospettivamente a molte delle sue opere precedenti. La rivendicazione della qualità aerea di cui sono provvisti alcuni dei personaggi, volatili e inafferrabili (come Alatiel, la figlia del sultano di Babilonia), a cui Lavagetto ha dato la caccia nelle sue indagini minuziose, non è affatto scontata ed è improntata, lo dicevamo, a un notevole equilibrio. In nessun caso, infatti, un simile modo di procedere può giustificare, ricorda Lavagetto, una mancanza di scrupolo metodologico o una deriva delle interpretazioni o, ancora peggio, può legittimare il critico a trascurare quella «*datità* originaria» che è il testo, e che «rappresenta una cornice di riferimento e un termine di paragone», un «“luogo di lavoro” [...] su cui vengono compiute molteplici operazioni».<sup>6</sup> La proposta, dunque, è quella di coniugare la leggerezza dell'immaginazione e un certo rigore filologico, un'impresa tutt'altro che scontata e che forse è salutare ribadire in un'epoca – la nostra – in cui spesso la letteratura viene convocata come pretesto, come occasione «per

<sup>4</sup> Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019, p. 8.

<sup>5</sup> D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

<sup>6</sup> M. Lavagetto (a cura di), *Introduzione*, in *Il testo letterario: istruzioni per l'uso* (1996), Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. XVIII-XIX.

parlare d'altro, per affacciarsi su universi contigui, ma talvolta anche lontanissimi, senza tenere conto di questa "cosa" che ho qui davanti a me»:<sup>7</sup>

Quello che vi chiedo – scrive sempre Lavagetto – è di avere l'audacia di rendere conto solo a quanto stiamo leggendo, solo a quanto è scritto, senza arretrare davanti alle ingiunzioni, agli sbarramenti e agli imperativi, senza mettere a tacere – per difendere le vostre, le nostre conclusioni – alcun segmento del testo.<sup>8</sup>

L'invito, lo dicevamo, è a mantenere uno «sguardo equilibrato»,<sup>9</sup> a rendere conto delle proprie scelte e a verificarle di volta in volta, pronti a metterle in discussione ma senza rinunciare, allo stesso tempo, a qualche ragionevole azzardo. Non è un caso che un'indicazione analoga sia ribadita in due scritti introduttivi pubblicati a più di vent'anni di distanza come *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* (1996) e *Oltre le usate leggi* (2019). Vi si può scorgere il clima di un'epoca in cui, come registrerà lo stesso Lavagetto nei primi anni Duemila, la critica letteraria (e la facoltà critica in generale) è ormai sul punto di compiere la propria definitiva *eutanasia*, in cui i libri troneggiano sugli scaffali dei salotti borghesi, con le loro coste ordinate e i titoli dei classici in bella vista, mentre le pagine, mai sfogliate, si impolverano inesorabilmente. L'unico possibile antidoto è aprirli e (ri)cominciare finalmente a leggerli.

Ma è anche possibile, come anticipavamo, leggere in controluce, dietro queste parole, una sorta di bilancio, una rilettura a posteriori del suo percorso critico. D'altra parte, lo stesso Lavagetto si definiva, con grande *understatement*, un lettore, forse uno di quei lettori, impossibili da trovare nella realtà empirica ma su cui lui stesso ha modellato la propria figura di critico, il cui profilo è stato delineato a suo tempo da Nietzsche in *Ecce Homo*, secondo una definizione spesso ripresa dallo stesso Lavagetto: «Se mi figuro l'immagine di un lettore perfetto, ne viene fuori sempre un mostro di coraggio e di curiosità, con qualcosa di duttile, astuto, cauto, un avventuriero e uno scopritore nato».<sup>10</sup> Forse un lettore simile è possibile solo nel mondo della finzione, in quella «particolare provincia», retta da leggi proprie e dotata di confini porosi, che è il letterario:<sup>11</sup> forse, in una certa misura, è proprio il lettore a cui Lavagetto, lo vedremo, darà ripetutamente la parola e di cui si servirà nella costruzione di quelle ingegnerie narrative che sono i suoi saggi.

Se mi sono soffermato così a lungo su queste indicazioni di metodo è perché tenterò in qualche modo di seguire il consiglio di Lavagetto e proverò a praticare, a mia volta, una «ragionevole e controllata eterodossia». Cercherò di dotarmi di una cassetta degli attrezzi leggera, che mi permetta di muovermi con flessibilità – ma senza mai rinunciare al riscontro del testo – nei meandri di alcuni saggi di Lavagetto, pagine da cui emerge il modo di procedere di un critico scrittore, prendendo sul serio l'idea, ribadita da lui stesso, che sia un errore «pensare alla scrittura critica come a un fine

<sup>7</sup> M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi*, cit., p. 8.

<sup>8</sup> Ivi, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (1886); trad. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi, 1970, p. 312.

<sup>11</sup> Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 69.

indipendente e ritenere che lo stile non influisca in modo determinante sul significato e sul peso delle singole argomentazioni». <sup>12</sup> Sfrutterò soprattutto, con libertà ma non con arbitrio, alcune indicazioni contenute nelle illuminanti prefazioni che lo stesso critico ha scritto alle sue opere. Il tentativo, seguendo un metodo di lavoro che forse Lavagetto avrebbe incoraggiato, è quello di inseguire a mia volta i piccoli indizi disseminati sulla superficie dei suoi saggi, spie di quella modalità narrativa a cui ricorre nella costruzione dei propri edifici teorici, nella convinzione che chi legge possa a sua volta conoscere (o riconoscere), in un giro di frase, una metafora, un'immagine narrativa di un grande critico la voce di un vero scrittore.

## 2. Soglie

«Scrittore», ha detto Roland Barthes in una pagina famosa di *Critica e verità*, «è colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza». <sup>13</sup> Se partiamo da questa minimale ma efficace definizione, è difficile resistere alla tentazione di attribuire a Mario Lavagetto la qualità di scrittore. In pochi, nella seconda metà del Novecento, hanno dedicato altrettante energie a inseguire la forza plasmante del linguaggio, sia quello dei testi analizzati sia quello utilizzato dal critico stesso, capace di portare alla luce interi paesaggi nascosti a partire da una serie di microscopie minuziosamente raccolte e rielaborate. Per comprendere meglio cosa intendiamo con la definizione di critico scrittore, tuttavia, è necessario ripartire dall'altro polo dell'indagine, il frammento, le minuzie linguistiche e testuali su cui Lavagetto, lo dicevamo, ha plasmato un vero e proprio modo di leggere e di rapportarsi ai testi. Se apriamo uno dei suoi saggi più marcatamente teorici, lo scritto che apre *Lavorare con piccoli indizi*, troviamo, a nominare la sezione in cui si inserisce, uno di quei titoli allusivi ed enigmatici, suggestivi e volutamente aperti con cui Lavagetto, «maestro di paratesto», <sup>14</sup> ha costellato sapientemente gli indici delle sue opere. D'altra parte, l'abilità primaria del narratore è quella di raccogliere un popolo di uditori (o di lettori) intorno a un fuoco, accendere la scintilla e generare l'incanto archetipico di una promessa, una narrazione in potenza, inizialmente solo accennata e che prenderà forma, una parola dopo l'altra, alla luce di quella «fiamma misurata» davanti alla quale, diceva Benjamin, il narratore «potrebbe lasciar consumare fino in fondo il lucignolo della propria vita». <sup>15</sup>

Il titolo, emblematico, è *Frammenti di una teoria*, e il primo saggio è dedicato a diverse figure, personaggi e uomini in carne e ossa, «capaci di antevere, di raccogliere indizi, di fissarli, di leggerli grazie alla competenza di cui dispongono»,

<sup>12</sup> D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité* (1966); trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 2002, p. 42.

<sup>14</sup> Massimo Fusillo, *Una grande casa, con molte moltissime stanze. In ricordo di Mario Lavagetto*, «Fata Morgana Web», 6 dicembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/in-ricordo-di-mario-lavagetto/> (ultimo accesso 31 maggio 2021).

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011, p. 86.

«partendo dall’infinitamente piccolo e dall’apparentemente insignificante» per «ricostruire [...] uno scenario assente, invisibile [...] a chi si serve solo dei propri occhi». <sup>16</sup> Tra di loro troviamo Sherlock Holmes (e alle sue spalle Conan Doyle), Giovanni Morelli e Sigmund Freud, le figure che forniscono al paradigma indiziario attentamente studiato da Carlo Ginzburg, e verso cui Lavagetto dichiara il proprio debito, «una sorta di esemplare rappresentazione». <sup>17</sup> Ma ci sono anche alcuni critici letterari, convocati in questa suggestiva riunione: ci sono Gianfranco Contini e Leo Spitzer e c’è anche, naturalmente, Giacomo Debenedetti. Partendo da un brano estrapolato da uno dei suoi saggi su Alfieri, Lavagetto scrive:

Dal canto nostro, lettori di Debenedetti, abbiamo assistito a una sorta di cerimonia di secondo grado: il frammento, come un capello, un’unghia, un lembo di stoffa tra le mani di uno stregone, è servito per suscitare una presenza, per evocarla e convocarla e costringerla a cedere il segreto che, qui e altrove, sembra costituire l’oggetto ultimo e insieme il motore della ricerca. Scopo della critica, per Debenedetti, è raggiungere una rivelazione: che ha certo valore di epifania, di messa in luce di una verità altrimenti nascosta, ma che - dal punto di vista narrativo - ha anche la funzione di un *coup de théâtre*, preparato con cura non minore di quella impiegata da Holmes per far scattare le proprie chiavi o da Freud al momento di sottoporre la forma ultima della sua «costruzione» alla conferma del paziente. Il *puzzle* trova la propria imprevista e sorprendente leggibilità. I pezzi disseminati sul tavolo si incasteranno gli uni negli altri, la trama verrà alla luce e gli indizi, pazientemente raccolti, collaboreranno in un disegno alla fine riconoscibile. <sup>18</sup>

Dunque il critico scrittore è, in una certa misura, colui che ricorre a tecniche e modalità proprie della narrazione (il *coup de théâtre* preparato con cura, nel caso di Debenedetti) per guidare il lettore tra i corridoi del proprio edificio argomentativo, ma anche per risolvere una serie di enigmi costruttivi che si presentano non solo al romanziere, ma anche allo scrittore di saggi, e che costituiscono, per dirla ancora con Barthes, un problema. Lavagetto ricorre a sua volta alla modalità narrativa, soprattutto quando si tratta di affrontare il passaggio attraverso una zona liminale e decisiva del testo, la soglia tra quelli che Calvino chiamava il mondo scritto e il mondo non scritto, cioè l’inizio. E non importa che a cominciare sia una conferenza, un saggio oppure un romanzo: «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». <sup>19</sup> Il momento del «distacco», ribadisce Calvino, è sempre delicato, se non addirittura traumatico:

Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo - quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori - il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un’operazione che ci permetta di situarci in questo mondo. [...] Ogni volta l’inizio è questo distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l’allontanare da sé la molteplicità delle

<sup>16</sup> M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., pp. 18, 20, 17.

<sup>17</sup> Ivi, p. 22.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>19</sup> Italo Calvino, “Cominciare e finire”, appendice a Id., *Lezioni americane* (1988), Milano, Mondadori, 2015, p. 123.



storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera.<sup>20</sup>

Possiamo avere un assaggio di quello che dice Calvino prendendo proprio un inizio, «luogo letterario per eccellenza»,<sup>21</sup> in cui Lavagetto sancisce il distacco rispetto al mondo non scritto con una strategia emblematica. Il taglio dell'incipit è legato in parte, probabilmente, anche all'argomento del saggio in questione, che per intenti e contenuto si presta più di altri a uno sviluppo di carattere narrativo. È vero infatti che *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, afferma il suo autore nella breve introduzione, «è tutto meno che una biografia», anche se si serve «di frammenti biografici utilizzati liberamente come strumenti di lettura»; ma è vero anche, allo stesso tempo, che Lavagetto riconosce nei suoi sette capitoli la trama di un disegno più ampio, in divenire e sostanzialmente incompiuto, di un percorso che gli appare «a posteriori come le tappe di un lungo, e in parte fallimentare, inseguimento iniziato alla fine dell'adolescenza e alimentato da successive letture, da provvisorie rivisitazioni, da approcci ripetuti e, più tardi, da investigazioni minuziose e settoriali compiute in anni diversi e alla presenza (e con l'aiuto) di diversi pubblici di studenti».<sup>22</sup>

Se ci spostiamo da quella che Genette considerava una soglia vera e propria come la prefazione alle prime righe del primo capitolo, vediamo che Lavagetto, nel ricondurre gli infiniti mondi possibili del testo a un mondo fatto di righe nere su una pagina bianca, utilizza uno stratagemma da scrittore, partendo con una descrizione che potrebbe a tutti gli effetti figurare in un romanzo:

Marcel Proust è il primo a sinistra in seconda fila: tiene il capo reclinato e guarda con intensità l'obiettivo. Ha il viso ovale; i capelli scuri pettinati in avanti; la frangia sulla fronte; la bocca socchiusa; le palpebre abbassate sugli occhi sensuali e ostinati. In prima fila, il secondo a destra, magro, sealigno, molto basso di statura, con la barba curata, la fronte alta, le mani dietro la schiena della sua lunga redingote è Alphonse Darlu, professore di filosofia.<sup>23</sup>

Sarebbe quantomeno un azzardo fare di questo breve frammento testuale un garante di quello stile narrativo a cui ci siamo appellati, eppure non vi è dubbio che, un po' come era stato per il *coup de théâtre* di Debenedetti, Lavagetto risolva, con la strategia dell'album di famiglia di Proust sfogliato da un ipotetico lettore, un problema di ordine narrativo: le foto che si susseguono, oltre a Marcel e a Darlu, consentiranno a chi scrive di presentare una serie di personaggi (o meglio di persone trasformate in un gruppo di parole) che giocheranno un ruolo di primo piano nei successivi sviluppi del saggio, che, per quanto non sia una biografia, ne conserva almeno in parte l'impianto, cominciando dagli anni di apprendistato per arrivare alla conclusione della *Recherche* (e alla conclusione della vita dello scrittore). Scopriamo allora che il padre, Adrien Proust, è «professore di Igiene alla Sorbonne e investito di importanti incarichi

<sup>20</sup> Ivi, pp. 123-124.

<sup>21</sup> Ivi, p. 124.

<sup>22</sup> M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3.

<sup>23</sup> Ivi, p. 7.

governativi: un uomo tarchiato, apparentemente sicuro di sé e consapevole del ruolo che occupa, vestito con sobria eleganza e con un tangibile rispetto di codici e prescrizioni non scritte»; che la madre, «Jeanne Weil, nel cui volto non è difficile all'osservatore rintracciare alcuni tratti del figlio, è una donna non bella, con i lineamenti pesanti, ebrea di nascita e fedele fino all'ultimo alla religione delle sue origini». Mano a mano che prosegue in questa iniziale ricognizione di «figuranti (i principali e i comprimari)», il lettore ha la sensazione che provengano «da un romanzo d'epoca, magari da un interno dei *Rougon-Macquart* descritto dal quell'eccellente fotografo e annotatore che era Émile Zola». <sup>24</sup> Se non fosse che, sebbene il loro sguardo e la loro fisionomia siano catturati una volta per sempre dall'obiettivo della macchina fotografica, a un'analisi ravvicinata il quadro si rivela enigmatico, disarticolato, bidimensionale; c'è bisogno di un nuovo documento che rilanci la narrazione, permettendo a chi scrive di non impantanarsi proprio dopo un avvio tanto promettente. Ed ecco che Lavagetto, con l'abilità del regista che ha preparato scrupolosamente la messa in scena, tira fuori un trattato scritto dal padre di Proust, *Hygiène du neurasthénique*, un oggetto opaco che, come le cianfrusaglie che Stevenson guardava ammaliato mentre venivano estratte da un misterioso baule, <sup>25</sup> si carica di una nuova energia narrativa e può essere a sua volta interrogato, rilanciando il racconto.

### 3. Ingranaggi

«Non c'è effetto più smagante per l'uomo», diceva sempre Stevenson, «del mettere a nudo le molle e i meccanismi di qualunque arte», salvo poi addentrarsi, nello stesso saggio, in quella «rude congerie di funi e di pulegge» <sup>26</sup> che si nasconde sotto la superficie levigata dell'opera letteraria. È una citazione particolarmente cara a Lavagetto, che l'ha utilizzata a più riprese, compresa l'annotazione in seconda di copertina che è comparsa su diversi volumi pubblicati, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, dalla casa editrice La Nuova Italia, in una collana da lui curata. Ripartiamo proprio da qui, dall'ingegneria nascosta dietro la scrittura cristallina dei suoi saggi, facendo nostro il presupposto fondamentale di qualunque teoria: la convinzione che, perlustrando i meccanismi compositivi del testo, provando a smontarlo e a rimontarlo per osservare ciò che altrimenti rischierebbe di sfuggire al nostro sguardo, il piacere della lettura non viene affatto compromesso, ma, al contrario, risulta notevolmente incrementato, diventa più sottile e più stratificato.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>25</sup> L'aneddoto è riportato in Clotilde De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 24. Vale la pena di ricordare che è proprio l'elenco dei materiali che il naufrago Robinson recupera dal relitto a stregare il fabbro gallese che, come racconta Stevenson in un bellissimo saggio, si sobbarca la doppia fatica di imparare a leggere e poi di imparare l'inglese in età adulta proprio per potersi avventurare tra le pagine del romanzo di Defoe, che aveva sentito leggere ad alta voce. Cfr. Robert Louis Stevenson, *A Gossip on Romance* (1882); trad. it. *Una chiacchierata sul romanzesco*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Mondadori, 2012, p. 1861.

<sup>26</sup> R.L. Stevenson, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884); trad. it. *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, cit., pp. 1879-1902.

Proviamo allora ad aprire una piccola parentesi e a sfogliare un altro testo, verso cui Lavagetto non ha mai nascosto la propria ammirazione. È stato scritto, raccogliendo e sviluppando un suggerimento di Hayden White, che *Mimesis* di Eric Auerbach è strutturato come una grande narrazione: è un libro che «provoca sul lettore un *effetto narrativo* ben preciso: ordisce una trama, racconta una storia; e questa storia sfocia nella realizzazione finale (benché non definitiva) di qualcosa che era latente e previsto fin dall'inizio». <sup>27</sup> Un disegno, scrive Federico Bertoni, la cui «trama maestra» comincia «a emergere con chiarezza» nel secondo capitolo di *Mimesis*, lasciando intravedere i cardini su cui poggia la poderosa esplorazione di Auerbach: «la dialettica tra separazione e mescolanza degli stili (*Stiltrennung* e *Stilmischung*)» e quel «nesso organico tra vicende particolari e grandi forze storiche che connota i testi autenticamente realisti», <sup>28</sup> e che Guido Mazzoni ha definito il «problema dello sfondo». <sup>29</sup>

Ora, sarebbe certamente un'operazione spericolata cercare di stabilire delle affinità, o addirittura un calibrato e puntuale sistema di connessioni, tra il modo di procedere di Auerbach e quello di Lavagetto sulla base di una traccia così labile come l'ammirazione che, lo dicevamo, il secondo ha dichiarato nei confronti del primo. Eppure, i lettori avveduti della *Cicatrice di Montaigne*, come Gian Carlo Roscioni e Guido Almansi, non avevano potuto fare a meno, aprendo il libro e imbattendosi in Ulisse, di cogliere immediatamente «una freccia direzionale che – dice Lavagetto – io avevo messo sotto gli occhi di tutti riprendendo il titolo del primo saggio di *Mimesis*». <sup>30</sup>

La struttura e lo sviluppo della *Cicatrice di Montaigne*, d'altra parte, autorizzano se non altro un'osservazione: Lavagetto, nel congegnare il libro, è consapevole, come lo era stato Auerbach, che anche un saggio critico (o una raccolta di saggi tenuti insieme da un disegno prestabilito e da uno sviluppo attentamente calibrato) può funzionare, al netto di una serie di macroscopiche differenze, come un romanzo: può avere un impianto narrativo, essere dotato di quel famoso gomito o «filo del racconto» che, diceva Musil, è stato perso forse irrimediabilmente nei primi decenni del Novecento, ma che è ancora capace di rivelare l'appetito fondamentale di «quasi tutti gli uomini», che, «nella relazione fondamentale con se stessi», sono pur sempre «dei narratori». <sup>31</sup> Ancora una volta la premessa al testo dello stesso Lavagetto ci viene in aiuto: sarebbe un clamoroso errore, afferma, sostenere che io abbia voluto

scrivere delle piccole monografie: leggere i capitoli di questo libro come saggi sull'*Odissea*, su *Una storia vera*, su una novella del *Decameron*, sul *Bugiardo* di Goldoni, sulle *Confessions* ecc. sarebbe travisarne le

<sup>27</sup> Federico Bertoni, «*Mimesis*: una grande narrazione», in Aa. Vv., *Libri di realtà. La funzione mimetica della letteratura e i suoi paradossi*, Bologna, La Bottega dell'Elefante, 2008, p. 42.

<sup>28</sup> Ivi, p. 36.

<sup>29</sup> Guido Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», n. 56, lug.-dic. 2007, p. 95.

<sup>30</sup> D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit. Sull'ammirazione dichiarata da Lavagetto per il libro di Auerbach, cfr. la stessa intervista, poco oltre.

<sup>31</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-33); trad. it. *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 756-757.



intenzioni. Ogni capitolo non è altro che la tappa di un viaggio – discontinuo e arbitrario – compiuto tenendo gli occhi costantemente fissi sulla bugia, che costituisce la stella polare di tutto il libro.<sup>32</sup>

Il lettore che seguirà l'itinerario, o un viaggio di certo discontinuo e frastagliato ma incontestabilmente guidato da una «stella polare» che rimane sempre ben visibile e luminosa all'orizzonte, familiarizzando una pagina dopo l'altra con «il passo» del libro, nato da «un corso universitario di Teoria della letteratura»,<sup>33</sup> potrà smentire o più probabilmente confermare questa indicazione. Di certo potrà scorgere, se non è del tutto in malafede, la «volontà di allineare una serie di ricognizioni non sistematiche» con l'ausilio di un «filo conduttore»,<sup>34</sup> e vedere nell'ossatura del libro di Lavagetto, un libro nato come progetto «empirico»,<sup>35</sup> lo sviluppo di una mobile ed elastica struttura narrativa, che, anche se ha il proprio perno nella modernità, non rinuncia a slanciarsi, come era stato nel caso di Auerbach, attraverso diversi secoli di letteratura.

Ma c'è anche un altro modo attraverso cui Lavagetto imprime ai suoi saggi un andamento narrativo, dotandoli di quella spina dorsale - o di quella tenia - che cattura il lettore e lo trascina nell'inseguimento di quel «e poi... e poi» che, diceva Forster, costituisce la ragione principale per cui si legge un romanzo. La strategia è annunciata ancora una volta in una prefazione, questa volta alla *Macchina dell'errore*, scritta nell'anno (1996) di pubblicazione di un libro che in realtà era stato costruito e in gran parte realizzato circa dieci anni prima: «l'idea», leggiamo, è quella di creare

una controfigura, [...] un capro espiatorio a cui concedere il più ampio mandato e su cui scaricare ogni responsabilità, in modo da non lasciarmi sfuggire le occasioni di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile: un lettore fittizio, che doveva assomigliare il meno possibile a un personaggio, essere libero di abbandonarsi a ogni intemperanza e tuttavia scrupoloso nel rispettare le prescrizioni che gli venivano da Balzac.<sup>36</sup>

Basta sfogliare poche pagine e anche noi, lettori alla seconda, facciamo la conoscenza di questo misterioso individuo di parole, non asservito, come tanti di noi, a quella «bassa espressione atavica»<sup>37</sup> che rivela il nostro ancestrale bisogno di storie, ma «un lettore paziente e quindi ligio alle disposizioni di chi sta seduto davanti a lui e sgomitola il filo della narrazione».<sup>38</sup> Troveremo alcune indicazioni che suoneranno familiari:

Immaginiamo un lettore qualsiasi, ma paziente e non incline ad accantonare tutto quanto sfugge alla linea degli «e poi... e poi». Una volta che gli abbiamo attribuito simili prerogative, non è necessario spingersi oltre, né stabilire in quali circostanze abbia preso in mano il romanzo. Non sarà neppure necessario mettergli a

<sup>32</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. X.

<sup>33</sup> Ivi, p. IX.

<sup>34</sup> D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

<sup>35</sup> M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., p. 70.

<sup>36</sup> M. Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 5-6.

<sup>37</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927); trad. it. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, p. 40.

<sup>38</sup> M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit., p. 12.

disposizione una scatola di arnesi molto ricca; basterà supporre che il fascino della narrativa non sia per lui disperso.<sup>39</sup>

È vero che questo lettore non è un personaggio, ma è altrettanto vero che il critico lo proietta nel mondo programmaticamente fittizio creato da Balzac, tra gli altri personaggi, «alle cinque del mattino», «nelle terre del castello di Anzy, vasta proprietà di boschi e di terre che il minuscolo M. de la Baudraye ha messo a disposizione dei suoi ospiti per una partita di caccia».<sup>40</sup> Ed è altrettanto vero che, grazie alla creazione di questa ipotetica figura, il critico potrà condurre i lettori in carne e ossa (noi), nella trama delle sue ricognizioni all'interno di un meccanismo imperfetto, alla caccia dei frammenti, dei residui, «di qualcosa che non si voleva scrivere, che tuttavia si è scritto e che appartiene al testo così come a noi lettori è dato di leggerlo».<sup>41</sup> Non credo sia arbitrario scorgere, dietro a questo modo di procedere, forse il clima di un'epoca, gli anni Ottanta, in cui, anche in Italia, le molle e i congegni del romanzo iniziano a essere mostrati con una certa sistematicità dagli scrittori; e non è un caso che proprio in quegli anni Calvino, a cui Lavagetto ha dedicato una serie di saggi che confluiranno poi in un libro pubblicato nel 2001, affidi alle avventure di un lettore fittizio le peregrinazioni e il compito di tenere insieme i molteplici fili narrativi del *Viaggiatore*. Certo, sono lettori diversi: quello di Lavagetto rimane sempre saldamente in pugno a un critico narratore che, alle sue spalle, lo convoca soltanto alla terza persona; non gli dà mai, come fa invece Calvino, del tu. Ma è proprio grazie a questa invenzione che, ancora una volta, Lavagetto risolve un problema narrativo e argomentativo insieme, e si può concedere una maggiore libertà rispetto a quella riservata solitamente al critico letterario: la libertà di immaginare un viaggio possibile, e soprattutto di ricorrere a un metodo, l'*emplotment*, apparentemente poco ortodosso per un critico, ma che, come Lavagetto sapeva, può vantare quantomeno un garante d'eccezione:

Dati due fatti, x e y, solo una idea errata della scientificità può suggerire, secondo Freud, di arrestarsi alla semplice constatazione della loro esistenza; prenderne atto e rinunciare a cercare le connessioni, anche non evidenti, che li inseriscono all'interno di una medesima serie significativa, equivale a dimettere qualsiasi pretesa di «spiegare il mondo» e a ridurre il lavoro dello scienziato a una piatta registrazione. Freud, nella sua attività di psicoterapeuta, adotta dalle origini – e in modo deciso – le tecniche della letteratura: ricorre all'*emplotment*, alla messa in intreccio.<sup>42</sup>

#### 4. «Little is left to tell»

La messa in intreccio, la tessitura di una trama e, dunque, il ricorso a uno strumento narrativo consentono dunque a Lavagetto, come era stato per Freud, di evidenziare quelle «connessioni non evidenti», di svelare (o quantomeno di andare a vedere) cosa si nasconde dietro alle molteplici tracce, ai «sassolini»<sup>43</sup> pazientemente disseminati dal

<sup>39</sup> Ivi, p. 9.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.

<sup>41</sup> Ivi, p. 4.

<sup>42</sup> M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 214.

<sup>43</sup> L'immagine è usata nella quarta di copertina di M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit.

critico nel corso delle sue perlustrazioni, alla luce delle quali potrà provare a ricostruire un disegno più organico e complesso che altrimenti sarebbe risultato irrimediabilmente perduto.

Ma non è soltanto attraverso l'elaborazione di una storia o alla configurazione dell'*emplotment* che Lavagetto si affida alla narrazione. Si potrebbe dire che, in una certa misura, la sua operazione critica si giochi su tutti e tre i fronti del racconto individuati da Genette nella sua classificazione chiarificatrice: quello della *storia*, cioè «il significato o contenuto narrativo», quello del «racconto propriamente detto il significante, enunciato, discorso» e quello della *narrazione*, ovvero «l'atto narrativo produttore».<sup>44</sup> Certamente lo scrittore (e a maggior ragione lo scrittore di saggi) non può affidarsi senza riserve al potere ammaliante del racconto, specialmente quando scrive nella seconda metà di un secolo all'inizio del quale in molti hanno dovuto fare i conti con un «sistema di coordinate»<sup>45</sup> profondamente mutato, muovendosi in delicato equilibrio tra la necessità di narrare ancora e la consapevolezza di dovere trovare una nuova grammatica per farlo. All'inizio del XX secolo «è come se», ha rilevato lo stesso Lavagetto,

lungo un arco molto ampio – che va dalla musica alla filosofia, dalla fisica al romanzo – fossero stati piazzati in sequenza dei detonatori che, in rapida sequenza, innescheranno rapide esplosioni destinate a rivoluzionare i presupposti, i riferimenti e le condizioni stesse di lavoro; a trasformare il modo in cui i singoli pensano se stessi e il mondo che li circonda.<sup>46</sup>

Per questo chi scrive dopo questa soglia ha la piena coscienza che, per continuare a farlo, deve mobilitare una serie di sotterfugi e servirsi di un buon numero di ingressi laterali; deve sfruttare strategicamente oggetti e documenti in grado di innescare la narrazione; deve mettere a nudo «l'atto narrativo produttore» (come fa ad esempio quando Bianchon si appresta a raccontare *La Grande Bretèche*)<sup>47</sup> e convocare sulla scena un lettore di fantasia; deve dare la parola, con abile inventiva, a critici e studiosi da cui riprendere le argomentazioni, per servirsene o confutarle, come se fossero i protagonisti di un dialogo romanzesco; deve accettare di potersi ritrovare, talvolta, «nel ruolo di un semplice copista»,<sup>48</sup> o di un nobile parassita che riprende, parafrasa, scompone e ricomponne, aggiunge altre parole a quelle usate dagli scrittori, per mostrarne in controluce la pluralità delle implicazioni semantiche senza tuttavia allontanarsi mai, se non per seguire momentaneamente una traiettoria periferica, dalla lettera del testo. Deve, in altre parole, tentare di obbligare «il lettore», come aveva fatto Marcel Proust, «a un radicale straniamento»:

<sup>44</sup> Gérard Genette, *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 75.

<sup>45</sup> Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1987, p. 4.

<sup>46</sup> M. Lavagetto, *Svevo e la crisi del romanzo europeo*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 251.

<sup>47</sup> Cfr. M. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit., p. 13.

<sup>48</sup> Ivi, p. 5.

Ogni scrittore deve [costruirsi una nuova lingua] rompendo il sonno delle convenzioni e interrompendo l'uno dopo l'altro i circuiti consolidati in modo da rendere più lento e problematico il processo di decodificazione da parte dei destinatari. L'originalità comincia facendo deflagrare le consuetudini e imponendo un nuovo modo di vedere e un nuovo mondo in misura così radicale da rendere obbligatoria la creazione di un'altra lingua che nessuno conosce o che nessuno conosce più.<sup>49</sup>

C'è una parola che ricorre frequentemente nei saggi di Lavagetto, ed è *obliquo*: vi si può scorgere, io credo, la traccia di un'indicazione di metodo, quella di chi ha saputo scegliere «di volta in volta delle vie d'ingresso poco frequentate».<sup>50</sup> Forse, anche per evitare il rischio di rimanere schiacciati nell'impatto frontale, compromettendo irrimediabilmente il «piacere di raccontare»,<sup>51</sup> è necessario armarsi ancora una volta della leggerezza di cui parla Calvino, dotarsi di una cassetta degli attrezzi essenziale ma non per questo sprovvista degli arnesi più importanti, dando la caccia ai frammenti senza rimanere invischiati tra le macerie, per sorprendere la scrittura alle spalle e afferrarla nuovamente, magari individuando, come aveva fatto Edmond Dantès nel *Conte di Montecristo* riscritto da Calvino, una via percorribile per la fuga attraverso un eterodosso – ma non per questo scorretto – esercizio di immaginazione. Perché a volte, come sapeva bene Lavagetto, un'adeguata «strategia della conoscenza» deve «basarsi su un instancabile e implacabile esercizio di spionaggio. La verità deve essere sorpresa, stanata, estorta [...], perforando i gusci che la occultano e la proteggono e che, tuttavia, rivelano a un esame attento e ripetuto delle imperfezioni, delle linee di cedimento».<sup>52</sup> Non credo che, sfruttando una modalità di argomentazione che spesso si trasforma, clandestinamente, in una narrazione al quadrato, Lavagetto metta al bando la forma saggio, finendo per scrivere surrettiziamente qualcos'altro. Ritengo, al contrario, che proprio in questo modo aderisca profondamente proprio alla natura intima del saggio, quella di cui ha parlato Lukács nell'*Anima e le forme*: perché «il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno».<sup>53</sup> È proprio per mettersi in cammino lungo questo itinerario, pronti eventualmente a fare retromarcia o a cambiare direzione, che, ci insegna Lavagetto, è necessario procedere per sottrazione, alleggerire il proprio bagaglio, aprirsi vie inattese attraverso la frequentazione dei piccoli indizi: in questo modo è ancora possibile riconoscere il «ritmo vitale» della letteratura (e della critica), che non a caso viene esemplificato, in quello che è a tutti gli effetti un libro di critica culturale e una dichiarazione d'amore per il proprio mestiere, ricorrendo ancora una volta a una storia, alla narrazione di un bellissimo aneddoto «riferito da Abdelfattah Kilito in *L'autore e i suoi doppi*». «È il racconto», scrive Lavagetto,

di come un giovane poeta, Abû Nuwâs, vada dal suo maestro, Khalaf al-Ahmar, e gli chieda l'autorizzazione a scrivere versi ottenendo questa risposta: «Te lo permetterò soltanto quando avrai imparato a memoria mille

<sup>49</sup> M. Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 55.

<sup>50</sup> D. Fasoli, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

<sup>51</sup> M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 99.

<sup>52</sup> M. Lavagetto, *Quel Marcel!*, cit., p. 77.

<sup>53</sup> György Lukács, *Die Seele und die Formen* (1910); trad. it. *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991, p. 29.

poemi antichi». Abû Nuwâs allora si eclissa per qualche tempo fino a quando non è in grado di tornare dal maestro e di annunciargli che ha imparato a memoria quanto gli era stato richiesto. A dimostrazione comincia a recitarglieli e continua a farlo per diversi giorni. «Dopo di che, reitèro al maestro la sua prima domanda. Khalaf fece allora comprendere al suo allievo che non l'avrebbe autorizzato a scrivere versi finché non avesse dimenticato completamente i poemi che aveva imparato. “È molto difficile, disse Abû Nuwâs: ho fatto tanta fatica ad impararli”. Ma il maestro restò della sua opinione. Abû Nuwâs si vide allora costretto a ritirarsi per un certo tempo in un convento dove si occupò di tutto tranne che di poesia. Quando ebbe dimenticato i poemi, venne a farne certo il maestro che infine l'autorizzò a cominciare la sua carriera di poeta».<sup>54</sup>

Certo, l'itinerario è faticoso; viaggiare con una cassetta degli attrezzi leggera non implica l'assenza di un rigoroso percorso di apprendistato, ma l'acquisizione, progressiva e sempre più autonoma, degli strumenti del mestiere con le relative istruzioni per l'uso. Lo scrittore, ci diceva Stevenson indirettamente, proprio lui che spesso e volentieri è stato additato come autore “facile” e “spontaneo”, deve sapere padroneggiare quegli attrezzi, grazie ai quali è in grado di vedere (e di mostrare) «qualcosa che è sotto gli occhi di tutti, che è letteralmente nascosto nelle superfici, tra una frase e l'altra, tra una parola e l'altra».<sup>55</sup> Qualcosa che, forse con l'ottimismo della volontà di Calvino, condensato in un lapsus che un lettore del calibro di Lavagetto non si è lasciato sfuggire, potremmo definire «uno spiraglio anche sottilissimo, anche impercettibile», che il critico può ancora, nonostante tutto, assumersi la responsabilità di narrare. Perché è ciò che permette di interrogare ancora i testi e dare loro una voce, o quantomeno di liberare quella, racchiusa al suo interno, di uno scrittore: «permette di non chiudere il libro, di non chiuderlo ancora, perché, in ogni caso, resta qualcosa (magari poco) da raccontare».<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 76-77.

<sup>55</sup> Ivi, p. 96.

<sup>56</sup> M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, cit., p. 116.

Mario Domenichelli

## Mario Lavagetto, critica e riscritture

A Lavagetto molto interessava Borges. Nell'introduzione a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*<sup>1</sup> troviamo la certificazione di questo interesse, laddove, in particolare, Lavagetto cita *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, e l'aprirsi di quell'universo di duplicazioni-variazioni letterarie in cui inquietamente si muove l'ispirazione borgesiana:

Pensare a una lettura del tutto conforme allo sguardo dell'autore, a cui andrebbe riconosciuta una sorta di diritto di proprietà, è del tutto illusorio. A meno che non si accetti la soluzione tautologica e paradossale del citatissimo Pierre Menard che dedica la sua intera vita a un'«impresa tanto ardua quanto futile in partenza»: riscrivere, parola per parola, il *Don Chisciotte* come se non fosse mai stato scritto o, meglio, come se fosse ridicibile «all'imprecisa immagine anteriore di un libro non scritto». Può darsi che in tal modo, come suggerisce Borges, «Menard (forse senza volerlo) (abbia) arricchito mediante una tecnica nuova, l'arte incerta e rudimentale della lettura».<sup>2</sup>

Tranne questo passo, tuttavia davvero importante, non ricordo altri riferimenti borgesiani nella scrittura di Lavagetto, anche se molto c'è di borgesiano nella sua ispirazione critica, in tutto ciò che veniva componendo.<sup>3</sup> In realtà il Borges di *Pierre Menard* è, non solo in Lavagetto, la chiave di comprensione di una qualche titanica, utopica operazione di riscrittura, così mi è sempre parso, dell'intera tradizione occidentale. Riscrittura è l'idea di critica, la chiave critica della teoria e della prassi analitica di Lavagetto; l'idea stessa di critica in Lavagetto si fonda sull'idea della riscrittura, o meglio di un'infinita riscrittura dei testi in analisi. La critica del resto è inevitabilmente scrittura enclitica, scrittura di secondo grado. Troviamo declinata, così senza parere, questa idea della critica, questa vera e propria poetica, nella quarta di copertina de *La macchina dell'errore*.<sup>4</sup> Si tratta di una ventina di righe esemplari che iniziano con la descrizione del libro che vorrebbero riassumere, e che in realtà potentemente spiegano e reinventano nei termini di quella che Lavagetto chiama «una ricerca fittizia compiuta da un lettore fittizio». La ricerca «fittizia» in questione riguarda *La Grande Bretèche* di Balzac, nei termini, quella ricerca, dunque, di una meta-scrittura che – citiamo ancora dalla quarta di copertina – «sembra sottrarsi, almeno in parte, ai dispositivi di controllo predisposti da Balzac, sicché seguire quelle

<sup>1</sup> Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte (Tutte le opere)*, a cura di Domenico Porzio, Milano, I Meridiani Mondadori, 1984, vol. I, p. 657). Si pensi anche, in chiave di riscrittura al fortunatissimo saggio di Miguel de Unamuno sulla follia di Don Chisciotte di fronte agli *hidalgos de la razon* in *Vida di Don Quijote y Sancho* (Madrid, Renacimiento, 1905).

<sup>3</sup> Si veda Anna Guzzi, *La teoria nella letteratura. Jorge Luis Borges*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

<sup>4</sup> Lavagetto, *La macchina dell'errore*, Torino, Einaudi, 1996.



tracce significa perdersi in un intrico sempre più fitto e inestricabile di fonti e varianti, di racconti che si aprono l'uno sull'altro e l'uno accanto all'altro in una successione vertiginosa», sicché l'analisi del racconto di Balzac viene costruendosi come intrico di fonti, varianti, racconti che si moltiplicano sotto l'impulso di un principio primo, quello che dà il titolo al libro di Lavagetto, come *opera nova*, enclitica, la cui forma è decisa dall'«energia dell'errore», in base a una prospettiva che pare a noi declinata in una maniera che molto ricorda Borges.

Pensiamo soprattutto a *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, uno degli straordinari racconti di Borges, datato 1939,<sup>5</sup> che si richiama, con una straordinaria invenzione, al libro in apparenza inesistente di un autore altrettanto inesistente, una non sai più se paradossale replica, parola per parola, del *Chisciotte*, che pur c'è sempre, senza però mai esserci. Borges elenca dunque le fantasmatiche opere di Menard, poesia, monografie, traduzioni, dal e in francese, versi ecc. e poi l'incompiuta, l'opera che si vorrebbe la più significativa del nostro tempo, e cioè i capitoli IX e XXXVIII, più un frammento del XXII, del *Don Chisciotte*, non un altro *Chisciotte* – scrive Borges – ma il *Chisciotte*: «Inutil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes» (“Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes”).<sup>6</sup> L'idea di Borges, svolta in pagine indimenticabili, si fonda sull'autoidentificazione totale dello studioso, Pierre Menard, con il suo oggetto di studio. Borges procede dunque *per absurdum*: «Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo – por consiguiente, menos interesante, – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard».<sup>7</sup>

Procede dunque, il racconto di Borges, *per absurdum*, attraverso una prospettiva sdoppiata in cui il doppio è semplicemente l'identico in tutto e per tutto, tranne una diversa consapevolezza temporale, portata cioè dai mutamenti d'epoca, che tutto viene mutando, tutto invero lasciando identico. Ecco, pare a noi, che, sapendolo, non sapendolo, questo di Menard sia anche il metodo attualizzante, o meglio la presa di coscienza dell'inevitabile attualizzazione nella lettura dei testi d'altre epoche, e la consapevolezza della fluidità della scrittura, o meglio della lettura della stessa nel tempo. E questa pare a noi anche la piena consapevolezza, spesso intrisa d'ironia, che troviamo nell'arte di leggere, e cioè nelle riscritture, poiché di questo infine si tratta. E ci pare che, nonostante l'assoluto contrasto tra la precisione dei riferimenti, e la

<sup>5</sup> In italiano si trova in Borges, *Tutte le opere*, cit., pp. 649-658 – il testo spagnolo viene da *Obras Completas*, Emecé Ediciones, Buenos Aires, 1974.

<sup>6</sup> Borges, *Tutte le opere*, cit., p. 652-3; *Obras Completas*, pp. 446-7: «Essere in qualche modo Cervantes, e giungere così al *Chisciotte* gli parve meno arduo – dunque meno interessante – che restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard».

<sup>7</sup> Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 674; *Obras Completas*, cit., p. 447.



sapienza delle letture nella scrittura critica di Lavagetto, alla sua arte di leggere comunque si addica la chiusa del racconto di Borges: «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura; la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce *La Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?». <sup>8</sup>

In Lavagetto, certo, anacronismi non se ne trovano, e nemmeno attribuzioni erranee. Non si trovano *coups d'esprit*, a tutto scapito della precisione storica e documentaria. Quello che ai nostri occhi mette insieme l'arte di leggere di Lavagetto e le pagine borgesiane su Menard è la straordinaria vivacità della scrittura di Lavagetto, e l'uso così preciso dell'ordito critico per aprire inaspettate prospettive dell'interpretazione. Ogni lavoro di Lavagetto trova la sua ragion d'essere nell'apertura di un nuovo spazio interpretativo, a volte di una vera e propria sorprendente riscrittura, in cui il tracciato dispone secondo una qualche nuova prospettiva, un'altra straordinaria angolatura il testo, o i testi così letti in altra, spesso sorprendente, chiave. <sup>9</sup>

*Qualche risposta e nuove domande* è il saggio che avvia la parte conclusiva di un altro formidabile libro di Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore*, coronandone l'andamento autoriflessivo di interrogazione e ricerca su *La Grande Bretèche* di Balzac. Si tratta evidentemente di una «ricerca fittizia compiuta da un lettore fittizio», come si legge del resto già in quarta di copertina, con riferimento alla maschera impercettibile indossata dallo scrittore autoriflessivo di secondo grado, e cioè la maschera scritturale, per così dire, che copre e smaschera ad un tempo colui che scrive. In *Qualche risposta e nuove domande*, dunque, troviamo tutta la singolarità della scrittura di Mario Lavagetto, lettore, critico, e, alla maniera di Borges, scrittore della propria ricerca come *inventio* e insieme riscrittura enclitica, nel procedere della quale il testo in analisi viene dunque ricreato, reinventato, soprattutto illuminato, all'epoca del postmoderno. <sup>10</sup>

L'intero movimento della scrittura autoriflessiva, invero postmoderna, come si diceva allora, di Mario Lavagetto ne *La macchina dell'errore*, prende spunto – qui come

<sup>8</sup> Borges, *Obras Completas*, cit., p. 450; *Tutte le opere*, cit., p. 659: «Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erranee. Questa tecnica di applicazione infinita ci invita a scorrere l'*Odissea* come se fosse posteriore all'*Eneide*, e il libro *Le jardin du Centaure* di Madame Henri Bachelier, come se fosse di Madame Henri Bachelier. Questa tecnica popola di avventure i libri più calmi. Attribuire a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce l'*Imitazione di Cristo*, non basterebbe a rinnovare quei tenui consigli spirituali?». Pierre Menard non è soltanto una figura immaginaria; si veda al proposito Michel Lafon, *Una vida de Pierre Menard*, Paris, Gallimard, 2008; traduzione spagnola de Cesar Aira, Barcellona, Lunari, 2011.

<sup>9</sup> Rinviamo a un interessante intervento di Davide Pugnana, *In morte di Mario Lavagetto (1939-2020)*, «Lettera visiva», Novembre 2020; e, a proposito di Lavagetto e del suo costante interesse per Proust, si veda Mario Lavagetto, *Quel Marcel, frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011; e, sempre di Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>10</sup> Rinviamo al proposito al citato lavoro di Anna Guzzi.

altrove – da un qualche errore, o refuso, o mancanza, nel senso che cerca, forse anche produce, spazi vuoti in cui costruirsi. Lo spazio vuoto pare a noi è origine e fondazione della scrittura di Lavagetto che dunque cerca quello stesso spazio, quello stesso effetto di vuoto in altri testi come spunto di partenza dell'analisi. Uno spazio vuoto come quello che si apre nell'ultimo capitolo de *L'uomo Mosé* di Freud, quello intitolato a *La macchina dell'errore* per l'appunto; uno spazio che parrebbe a prima vista essere del tutto sfuggito all'attenzione dei traduttori di Freud (ce ne sono tre, Pier Cesare Bori, Giacomo Contri, ed Ermanno Sagittario), come anche dei correttori e revisori di casa Boringhieri. Si tratta dunque di una nota a *L'uomo Mosé - Romanzo storico*, nel vol. XI delle opere, in italiano, di Freud. Di qui Lavagetto prende la sua citazione dalla traduzione; ecco il passo di Freud in questione: «Sono stato educato all'osservazione accurata di un determinato ambito di fenomeni, e facilmente per me all'elaborazione letteraria e all'invenzione si collega la macchina dell'errore»,<sup>11</sup> che traduce in italiano, tuttavia con la svista cui si riferisce il titolo, il testo tedesco “Ich bin zur sorgsamem Beobachtung eines gewissen. Erscheinungsgebiet erzogen, und Erdichtung und Erfindung knüpft sich für mich leicht der Makel des Irrtums”. La *Makel*, la «macchia dell'errore» viene dunque trasformata nella “macchina dell'errore”. Nell'avvertenza editoriale alle pp. 331-2 del vol. XI delle opere di Freud nell'edizione Boringhieri, troviamo una spiegazione cautelativa del *qui pro quo* dei traduttori che rinviano alla riproduzione e traduzione del testo tedesco di cui scrive Pier Cesare Bori in *Una pagina inedita di Freud. La premessa al romanzo storico su Mosé*.<sup>12</sup> Qui si ritrova il riferimento a *der Makel des irrturns*, la macchia dell'errore, dunque, trasformata ne *La Macchina dell'errore*, che diviene infine il significativo titolo del lavoro di Lavagetto su *La grande Bretèche* di Balzac (ovviamente interessato, Lavagetto, dato il suo assunto, al tramutare meta-critico, e per assonanze italo-tedesche, di *Makel*, “macchia”, in “Macchina”).

Ci interessa tutto questo quale importante spunto di ricerca su *La macchina dell'errore*. Oltre a quel titolo e alla sua storia, molto ci interessa, sempre a proposito di errori e refusi, un'altra citazione freudiana di Lavagetto.<sup>13</sup> La citazione è tratta da *L'uomo Mosé e la religione monoteista*: «La deformazione di un testo ha qualcosa di simile a quel che avviene in un delitto. Non tanto la difficoltà consiste nell'esecuzione, ma nell'occultarne le tracce. Si potrebbe dare alla parola *Entstellung* (deformazione) il doppio senso che le spetta, anche se oggi è caduto in disuso. Non dovrebbe significare soltanto modificare nella forma (*Entstellen*), ma anche trasportare in un altro luogo, spostare altrove, sicché, in molti casi di deformazione/*Entstellung* del testo possiamo immaginare di trovare nascosto altrove nel testo, modificato e avulso dal contesto, adattato ad altro contesto, il materiale verbale tolto dal suo contesto, e dunque

<sup>11</sup> Freud, *Opere*, vol. XI, Torino, Boringhieri, 1979, pp. 334-5.

<sup>12</sup> «Rivista di Storia contemporanea», vol I, 1-17 (1979).

<sup>13</sup> *La macchina dell'errore*, cit., p. 138.

soppresso e ripudiato. Sì che non è sempre facile riconoscerlo». <sup>14</sup> Vediamo la citazione in tedesco:

Es ist bei der Entstellung eines Textes ähnlich bei einem Mord. Die Schwierigkeit liegt nicht in der Ausführung der Tat, Sondern in der Beseitigung ihrer Spuren. Man möchte dem Worte "Entstellung" den doppels in verleihen, auf den es Auspruch hat obwohl es heute keinen Gebrauch dem macht. Es sollte nicht nur bedeuten: in seinen Ehrscheinung verhandern, sondern auch: an eine andere Stelle bringen, anderwohin verschieben. Somit dürfen wir in vielen Fällen von Texten Stellung darauf rechnen, des Unterdrückte und Verleugnete doch Irgendwo versteckt zu finden, wenn auch abgeändert und aus dem Zusammenhang gerissen. Es wird nur nicht immer leicht sein, es zu erkennen. <sup>15</sup>

L'errore ... il *qui pro quo* che però svela, con quell'intenzione non riconosciuta, se non disconosciuta, l'inconscia volontà di deformare, e dunque quanto c'è di (in)volontario nell' *Entstellung*, la deformazione, la distorsione del testo, non voluta, inconscia, e pertanto preterintenzionale, sempre che in Freud questa condizione abbia davvero cittadinanza! Ma noi crediamo che definitivo sia al proposito quel commento, invero arduo, di Lavagetto a Foucault, *Les mots et les choses*, che troviamo in *Eutanasia della critica*: «Invano Foucault (in un libro molto citato, probabilmente poco letto, come *Le parole e le cose*) aveva avvertito che la critica "interroga il linguaggio come fosse pura funzione, insieme di meccanismi, grande gioco autonomo dei segni; ma, nello stesso tempo, non può fare a meno di porre al linguaggio il problema della sua verità o delle sue menzogne, della sua trasparenza o della sua opacità, dunque del modo in cui ciò che esso dice è *presente nelle parole attraverso cui lo rappresenta*". *Se la critica ne fa a meno (riesce a farne a meno o decide di farne a meno)*, mette a repentaglio la sua stessa sopravvivenza». <sup>16</sup> In realtà, verrebbe da dire, accentuando la contraddizione, che il discorso critico verrebbe così a negare la sua stessa *raison d'être*. Poiché l'insieme dei meccanismi, il gioco dei segni, pone, dovrebbe porre, direttamente in gioco, né può essere diversamente, la *quaestio* della verità e della menzogna, o del grado di verità, o dell'inevitabile falsificazione, e dunque implicitamente la *quaestio* delle ragioni dell'inevitabile falsificazione nella rappresentazione del mondo. Ma, infine, noi crediamo che la prospettiva definitiva postulata da tutto questo discorso stia nella conclusione di *La pensée du dehors* di Michel Foucault: «Quand le langage se définissait comme lieu de la vérité et lien du temps, il était pour lui absolument périlleux qu'Epiménide le Crétois ait affirmé que tous les Crétois étaient menteurs: le lien de ce discours à lui-même le dénouait de toute vérité possible. Mais si le langage se dévoile comme transparence réciproque de l'origine et de la mort, il n'est pas une existence qui, dans la seule affirmation du Je

<sup>14</sup> Freud, *Opere XI*, cit., p. 421.

<sup>15</sup> Freud, *Der Mann Moses und die monoteistische Religion. Drei Abhandlungen*, Amsterdam. Verlag Alleit DeLange, 1930, pp. 76-7.

<sup>16</sup> Torino, Einaudi, 2005, p. 41. Cfr. la traduzione di Lavagetto con quella di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose*, BUR, 1967, p. 95.

parle, ne reçoive la promesse menaçante de sa propre disparition, de sa future apparition».<sup>17</sup>

Si sarà ben capito che ho sempre avuto grande ammirazione per Mario Lavagetto, per quel suo così peculiare ingegno e capacità di afferrare ogni problema in qualche inedito, originalissimo modo, da una qualche imprevedibile prospettiva freudiana, spesso dell'ordine del lapsus, dell'errore, spesso nella prospettiva critica del principio primo della *Verneinung*, della negazione, o dell'atto mancato, o dell'errore, dell'assenza, infine, che induce presenza. Soprattutto ho sempre avuto grande ammirazione per l'assoluta originalità di Mario Lavagetto, quella sua capacità di riscrivere ogni romanzo, riraccontare ogni racconto attraverso il metalinguaggio critico. Mario aveva fascino, aveva originalità: eleganza d'abito, di comportamento e di pensiero, un'eleganza che sempre ricordo come l'effetto di una sorta di poetica esistenziale, un'eleganza da miglior borghesia. Ma l'eleganza che in lui più contava era d'altro ordine. Castiglione molti secoli fa definì «sprezzatura» quel tipo di eleganza invisibile, anche del pensiero, dello scrivere che si ottiene dalla sottrazione, quel non voler mostrare nessun impaccio, nessuno sforzo, nessuna fatica, nulla di eccessivo, tutto volto a un'eleganza dovuta a un dispositivo comportamentale, mentale, di sottrazione, più che di affermazione, con quell'effetto di facile fluidità del pensiero nel costruirsi della scrittura, senza faticosi appunti, senza riferimenti in calce. Perché? Per pigrizia? Certo che no! Mario, poi, con tutta la sua operosità! Per amor di leggerezza, la «sprezzatura», il contrario dell'essere «sforzati» in Castiglione, la disinvoltura come tratto dell'apparire? Forse, ma non saprei quanto consapevolmente, caso mai come modo di apparire, certo non come sostanza del suo fare. Quel suo non caricare mai il suo lavoro di riferimenti, che sarebbero stati davvero infiniti, titoli, editori, date, pagine, implicitamente lasciati come compito al lettore; le citazioni certo ci sono, in genere in traduzione italiana (con fonti citate in bibliografia), in genere senza troppo confrontare con l'originale in altra lingua (e ne aveva sicuramente tre, Mario, oltre l'italiano, probabilmente quattro non escludendo il castigliano). Ovviamente non parlo qui tanto dei suoi lavori della seconda metà degli anni ottanta, tuttavia sorprendenti, su Saba, e su Svevo<sup>18</sup> che già facevano intendere la vocazione della ricerca di Lavagetto. Mario Lavagetto è stato certamente il nostro più importante teorico della letteratura, uno studioso di ispirazione freudiana,<sup>19</sup> un'ispirazione tuttavia tagliata, così ci pare, soprattutto con il Weinrich di *Linguistik der Lüge*,<sup>20</sup> anche in riferimento alla memorabile raccolta, usata da Weinrich, ma curata da W. Widmer, *Lug und Trug. Die Schönsten Lügengeschichten der Weltliteratur*,<sup>21</sup> spesso con una qualche sottintesa ironia, così ci pare di poter dire, con «sprezzatura». La bugia, più o meno consapevole,

<sup>17</sup> Michel Foucault, *La pensée du dehors*, «Critique», n. 229, 1966, consacré à Maurice Blanchot; poi ristampata a Montpellier, éd. Fata Morgana, 1986, pp. 60-61, «Conclusion».

<sup>18</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989; *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>19</sup> Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino Einaudi, 2001.

<sup>20</sup> Lambert Schneider, Heidelberg, 1974; trad. it. *Linguistica della menzogna in Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, a cura di Luisa Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1976.

<sup>21</sup> Klepenheuer und Witsch, Köln Berlin 1963.

persino nello stesso Freud, naturalmente, e, naturalmente, in quello che a noi pare il capolavoro di Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*.<sup>22</sup> Si tratta di un lungo percorso sull'uso della menzogna in letteratura, a partire dalla cicatrice di Ulisse, parrebbe, più che non da quella, metaforica, di Montaigne che, attraverso Rousseau, pure dà il titolo al libro, in quel modo un po' misterioso, come se ci fossero dei punti di sospensione, a saldare il vertiginoso iato temporale tra Omero e Montaigne letto attraverso Rousseau, per l'appunto. Non c'è mai un darsi peso nella scrittura di Mario Lavagetto, non c'è mai nulla di ciò che Castiglione avrebbe definito «sforzato». Si capiscono perfettamente le ragioni della scrittura critica, o critico-creativa di Lavagetto, anche se, infine, non se ne condividono le pratiche, soprattutto, per i più ligi alla pratica accademica, come si diceva, quelle sue citazioni non annotate, con il rinvio alla fonte in bibliografia.

C'è – questo credo sia il punto – una forma di «sprezzatura» tutta particolare nella sua scrittura analitica. Non mancano certo le fonti; si veda, per esempio, la bibliografia sterminata de *La cicatrice di Montaigne*. Manca tuttavia, e pare proprio non ci debba essere, di regola, la precisione dei riferimenti; non è dato in genere, comunque spesso, invero, sapere dove si trovi una citazione, a quale pagina di quale edizione. Le edizioni ci sono tutte, relegate in bibliografia, ma del tutto assenti nelle note; manca così ovviamente anche ogni riferimento alla pagina. Mancano, a volte, i testi originali, con tutti i riferimenti alle traduzioni italiane. Ma in bibliografia, a mo' di ammonimento, possono anche non mancare i testi originali, soprattutto con riferimento al soggetto della ricerca. Ne *La macchina dell'errore*, non mancano i richiami bibliografici alle quattro edizioni de *La Grande Bretèche*, alle due della *Muse du département*, alle undici de *La femme de trente ans*. Certo, in *Eutanasia della critica* indicazioni non se ne trovano, per via, del tipo di testo polemico con cui si ha a che fare, un libello pungente, che si apre, in prima pagina, con una citazione di George Steiner da *Vere presenze* a proposito delle incrostazioni del discorso parassitario della critica che rende di fatto ormai del tutto illeggibili i grandi libri, celati come sono dalla coltre nebbiosa delle interpretazioni e del meta-discorso. Ma, attenzione, c'è, in conclusione ad *Eutanasia della critica* un ammonimento che spiega non solo la natura della ricerca e della scrittura di Lavagetto, ma anche a cosa, in realtà, il critico debba mirare. Si chiude dunque *Eutanasia della critica* su questa che non saprei più se chiamare raccomandazione, o semplice riflessione, che tutto, ma proprio tutto comprende di quello che un critico dovrebbe essere, sapere, voler sapere, e dunque materialmente saper fare nel comporre la sua ricerca.

Una poetica critica, quella di Lavagetto, che esattamente, perfettamente si rappresenta, pare a noi, nella sottile, durissima ironia di quel capolavoro dell'assenza che è *The Figure in the Carpet*, nella trattazione che lo stesso Lavagetto ne fa in conclusione a *Eutanasia della critica*: «Vorrei, prima di concludere, rivolgermi ancora a *La cifra nel tappeto*: può suggerirci qualcosa, quel racconto, su quella partita a scacchi giocata contro un avversario invisibile e imbattibile; non si gioca se non si conoscono i pezzi e

<sup>22</sup> Torino, Einaudi, 1992.



i movimenti che ad essi sono consentiti, se si ignorano le aperture, se non si dispone di un'adeguata enciclopedia di partite e se non si hanno la prontezza e la flessibilità necessarie per adattare le proprie strategie alla contingenza di ogni singola situazione. Solo così, e non altrimenti – conclude il racconto, e conclude anche *Eutanasia della critica* – è possibile vedere ciò che è sotto gli occhi di tutti e nessuno vede, “l'intento specifico” che si nasconde in “ogni atto di scrivere”<sup>23</sup>. Questo «intento» è ciò che il critico deve cercare e trovare. Ciò che è sotto gli occhi di tutti, nascosto e intramato tra una frase e l'altra, qualcosa che si occulta nel proprio esserci: testo, lettera, dispositivo, materia, trama e tessuto.

Torna dunque ancora alla mente il passo sopracitato dall'Introduzione a *Il Testo Letterario: Istruzioni per l'uso*, quella chiusa proprio, ancora, *et pour cause*, su Henry James e *The Figure in the Carpet* al proposito del vedere ciò che è sotto gli occhi di tutti e che nessuno vede.<sup>24</sup> «È questa quindi, da sé, la cosa che il critico deve cercare. Ed è, mi sembra evidente, anche la cosa che il critico dovrebbe trovare».<sup>25</sup> Questa istruzione per l'uso, che Lavagetto trae da James, è un fondamento teorico potentissimo di ogni scrittura romanzesca, se non ovviamente anche, si direbbe, di ogni scrittura che ne parla e discetta, anche di quella critica di Mario Lavagetto che ne individua i principi, se non il principio primo, l'assoluta consapevolezza di formularsi così come meta-scrittura.

*Lavorare con piccoli indizi*,<sup>26</sup> oppure *Un lapsus di Marcel Proust, o La cicatrice di Montaigne...* e gli altri testi che siamo venuti citando, o che non abbiamo citato: sempre la ricerca di Lavagetto, la costruzione dell'indagine, si fa a partire da un indizio, da qualcosa di più o meno trascurabile che apre un mondo di infinite possibilità che non può che travalicare la stessa scrittura che se ne occupa. Si tratta di una scrittura analitica che ha Freud come modello e procede dunque per associazioni per giungere a qualcosa di occulto e del tutto manifesto al tempo stesso, occultato dal proprio non voler apparire rilevante, pur affermandosi nella sostanza come tale, a partire dal proprio non volere essere basilare e fondamentale, finché non ci si accorge che su quell'inezia, su quel punto, o minimale non punto, si costruisce il discorso, quello analizzato, quello della scrittura che analizza... e che travalica se stessa, tuttavia affermando in sé un qualche principio di fondamento. *La cicatrice di Montaigne* – quel libro di Lavagetto sulla menzogna, molto all'insegna di Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge* – è caratterizzato nel modo più manifesto da un meta-movimento critico, cioè dal rispecchiarsi del testo analitico nel testo analizzato. La scrittura di Lavagetto è meta-scrittura, in un certo senso è gioco, se si vuole, il gioco per esempio di prendere lo stesso Freud per la coda, usando i suoi stessi principi: l'analisi del lapsus, l'analisi della bugia, la difesa della propria bugia, nella lettura del testo di Freud a proposito

<sup>23</sup> Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 95-96.

<sup>24</sup> Henry James, *La cifra nel tappeto*, trad. a c. di Carlo Izzo, Nuova Accademia, Milano 1964, pp. 103-4.

<sup>25</sup> Lavagetto, *Il testo e le sue moltiplicazioni*, introduzione a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. XII.

<sup>26</sup> Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.



della cocaina in *La cicatrice di Montaigne*.<sup>27</sup> Parliamo di «Apotropie», quel passo centrale nel libro di Lavagetto, che non è una raccolta di saggi, ma nel suo insieme un saggio costruito con una geometria perfetta, quella stessa attraverso cui si costruisce un discorso che potremmo ben definire con un titolo freudiano dello stesso Lavagetto *La macchina dell'errore*. L'errore è, in questo lavoro, cercato, voluto, non troppo consapevolmente, e infine accolto come punto di partenza, disvelamento di quanto solo in apparenza si nasconde, ed è, in realtà, come un'esca, visibile, non riconoscibile, a prima vista, così facendosi apertura e condizione di sviluppo del discorso, come ricerca di verità.

*La cicatrice di Montaigne*: strano titolo, invero. Montaigne non parla mai di cicatrice, come non ne parla Rousseau che peraltro riprende Montaigne e la questione del suo parlare di sé. Si parla qui di una cicatrice del discorso, memoria di un antico trauma, che si accompagna alla più antica cicatrice di Ulisse, quella che ne testimonia l'identità. È esattamente una cicatrice del discorso, quella evocata da Rousseau trattando di Montaigne e del discorso di Montaigne su di sé, ne *Les Essays*, intesi come costruzione di sé nella scrittura della memoria. Un discorso, quello di Rousseau sul mettersi di fronte allo specchio, su ciò che chiameremmo effetto di vanità negli *Essays* di Montaigne, la costruzione dell'autoritratto, evidentemente a partire dalla cicatrice di Montaigne quale segno di identità, un segno che corrisponde, esattamente, a *The figure in the carpet*, il fondersi in un solo paradossale disegno della figura identitaria con la figura vuota dell'assenza, la figura del silenzio da cui inizia, in cui finisce ogni discorso.

Anche nella scrittura di Lavagetto il discorso, nel costruirsi, si nega in base al principio primo freudiano della *Verneinung*; io sono ciò che di me io nego; il mio discorso ha soprattutto la forza che acquista dal proprio negarsi. Non tanto un affermarsi a partire da qualcosa che c'è, ma un affermarsi da qualcosa che non c'è, non c'è più, forse non c'è mai stato, tuttavia testimoniando, nell'assenza, esattamente una presenza, ciò che è testimoniato esattamente dalla cicatrice di Ulisse, ciò che, invero, per prudenza, deve celarsi, negarsi, finendo per farsi presente proprio per via di quella cicatrice, la traccia di un antico trauma, il segno identitario che svela agli occhi di Euriclea il ritorno di ciò che è passato e l'inizio del percorso rammemorante che riporta Odisseo dal passato cicatrizzato, al presente e alla riconquista del trono. Ne *La cicatrice di Montaigne*, in realtà non tanto di questo si parla, si parla piuttosto di ciò che Rousseau legge in Montaigne, per accorgerci che, *au fond*, nel libro di Lavagetto, non tanto è Montaigne il soggetto della riflessione, non tanto la cicatrice di Montaigne come segno dell'identità; il soggetto della riflessione è in realtà Freud in persona, una riflessione che occupa tutta la sezione *Apotropie*, in modo tale che si sarebbe tentati di dire che il cuore stesso dell'intero libro, *La cicatrice di Montaigne*, sta nella ricerca su Freud, a partire dalla di lui *Selbstdarstellung* e dall'imbarazzante, per Freud, discussione sulla cocaina, su cui Freud scrive, per dimenticarsene, in *Die Traumdeutung*.

<sup>27</sup> Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, cit., pp. 200-218.

È questo lo spunto analitico da cui parte la ricerca di Lavagetto in questo libro che è sì intitolato alla cicatrice di Montaigne, ma che in realtà porta al suo centro, e fondamento, invece, in realtà, la cicatrice mnestica, per così dire, di Freud. «C'è – scrive Lavagetto della testimonianza di Freud a proposito della cocaina – qualcosa di esemplare in questo episodio, ma anche di enigmatico e di inquietante: la menzogna viene tradita da un errore e la verità parla attraverso l'errore».<sup>28</sup> Un passo formidabile, si deve dire, nel quale Lavagetto risale alle sue stesse radici di metodo. Ed è qui che Freud ancora torna all'*Interpretazione dei sogni*, in un passo cruciale sul quale già ci siamo soffermati, la *Entstellung eines Textes*. «La deformazione di un testo», scrive Freud, è simile a ciò che avviene in un delitto, anzi a ben vedere, a quanto avviene dopo il delitto, nei tentativi di occultare l'*Entstellung*, la deformazione e ciò che essa testimonia. Per Freud non tanto pare contare il delitto, quanto l'occultamento dello stesso, il tutto in rapporto con l'assunzione di cocaina. Ma quello che per noi qui più conta è l'analisi, la ricerca di Lavagetto su Freud, e proprio su quel momento cruciale, su quella verità imbarazzante, e su quella cicatrice, su quella vera e propria assenza, poiché – lo ricordiamo – *the figure in the carpet*, invero, è l'assenza stessa. Quel titolo – *La cicatrice di Montaigne* – pare a noi implicare una considerazione di carattere più generale a proposito non tanto del metodo, ma del movimento, del tipo di approccio dell'analisi che osserva il suo oggetto come fosse uno specchio in cui si riflette il movimento di approccio al testo in analisi, a partire da un qualche punto di cedimento, qualche apertura, del testo analizzato. La cicatrice, l'antica ferita – il ricordo del trauma – non tanto è quella del titolo, non tanto è quella di Montaigne, quanto invece la cicatrice del maestro in persona, la cicatrice di Freud, analizzato secondo il suo stesso procedimento, a partire da un tessuto cicatriziale, dal segno di un trauma, o dal segno cancellato del trauma, nella definizione di un movimento introflesso del discorso alla ricerca della ragion d'essere della menzogna, o dell'omissione, che strutturano l'argomentazione di Freud nell'occultamento della verità delle cose. *La cicatrice di Montaigne* in quanto analisi del discorso analitico stesso, a partire da quello che lo è per eccellenza, il discorso freudiano, è il libro in cui Lavagetto definitivamente chiarisce il senso, la direzione della sua ricerca, e del suo discorso che troviamo del tutto articolato in quella citazione dallo stesso Freud, dal quale proviene quel titolo *La macchina dell'errore* che torniamo dunque a citare per trarne la nostra conclusione: «Es ist bei der Entstellung eines Textes ähnlich bei einem Mord. Die Schwierigkeit liegt nicht in der Ausführung der Tat, Sondern in der Beseitigung ihrer Spuren» («Nella deformazione di un testo vi è qualcosa di simile a quanto avviene in un delitto; la difficoltà non consiste nell'esecuzione dell'atto, ma nell'occultarne le tracce»). *Entstellung*, oltre che deformazione, suggerisce anche – scrive Freud – spostamento, mutamento di luogo, di posizione, così anche mutamento di senso.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Ivi, p. 213.

<sup>29</sup> Cfr. Lavagetto, *La macchina dell'errore*, cit., p. 138; anche Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere* vol. XI, cit., p. 421.

Lavagetto, attraverso la citazione freudiana, viene alle prese con un altro termine del dizionario freudiano. Siamo alle prese con un soggetto, una risposta psichica di enorme rilevanza, di enorme rilevanza in tutte le scienze dell'interpretazione. Si tratta di un concetto fondamentale in Freud, la denegazione, *die Verneinung*, il diniego che, simmetricamente, esattamente, afferma ciò che nega. In questa chiave *die Entstellung*, pare a noi, non può che finire per indicare un movimento simmetrico e paradossale in cui la deformazione percettiva, mnestica del mondo, dell'essere ne indica, ne mostra in realtà la forma. Torniamo così a ciò di cui Lavagetto parla in modo assai chiaro in «Un biografo indesiderato» ne *La cicatrice di Montaigne*, naturalmente a proposito di Freud. Analizzare Freud, a partire da quella sua bugia sulla cocaina, è il formidabile punto d'appoggio. La bugia diviene dunque il vero e proprio fondamento della scrittura critica come atto di verità. L'errore, il lapsus, l'inganno, l'autoinganno, la constatazione è l'inizio di un movimento che è disvelamento e nuovamente maschera. *Analizzare* è il titolo del contributo di Lavagetto a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*,<sup>30</sup> da lui stesso curato e che inizia con un racconto e un'immedesimazione. L'aneddoto è tratto da Régis Messac, *Le detective novel et l'influence de la pensée scientifique*.<sup>31</sup> Protagonista dell'aneddoto è uno schiavo guercio, che con il solo occhio che gli rimane tuttavia vede, proprio come lo Zadig di Voltaire, tutto ciò che sfugge allo sguardo comune. Analizzare, scrive Lavagetto, richiede quel tipo di sguardo che si sofferma su piccoli indizi, i lapsus, sul quasi inesistente, sull'insignificante, ciò la cui esistenza, che pur c'è, viene negata proprio perché raccoglie in sé ogni significato. Di conseguenza la ricerca, l'analisi, dal negativo – considerando che in *Analizzare*, il contributo di Lavagetto al *Il testo letterario, Istruzioni per l'uso*, con sottile *sense of humour* è da Lavagetto ortodossamente assunta a fenomeno e fattore, a segno determinante, e dunque dato fondamentale nella costruzione dell'interpretazione, la quale ovviamente ha a che fare con la verità la cui percezione, attraverso piccoli indizi – è quella emblematicamente rappresentata dallo schiavo guercio e proprio perciò chiaroveggente, e capace di vedere tutta quella realtà che sfugge a occhi normali.<sup>32</sup> Questo pare a noi il punto freudiano sollevato da Lavagetto attraverso la teorizzazione relativa alla denegazione in quanto luogo dell'inapparente e dunque, di converso, anche della *phaneia* dell'apparire, del manifestarsi nella misura in cui esso non può che darsi dove il diniego, la denegazione, apre lo spazio dell'interrogazione. «È essenziale riuscire a ragionare a ritroso» scrive Mario Lavagetto, ancora in *Analizzare*. Sì, «a ritroso», «alla ricerca dell'errore, o del *lapsus*, di un punto d'attacco dall'apparenza inconsistente»,<sup>33</sup> proprio perché, freudianamente, non dal consapevole inizia l'analisi, ma dall'inavvertito, dalla negazione, nel segno della *Verneinung*. Cercare l'insignificante, e proprio nell'insignificante cercare la chiave interpretativa. Procedere dall'inapparente, procedere cioè dall'apparentemente inconsistente quale

<sup>30</sup> Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, cit.

<sup>31</sup> Paris, Champion, 1929, ristampa da Slatkine, Genève, 1975.

<sup>32</sup> Lavagetto, *Analizzare*, in Lavagetto, a c. di, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, cit., pp. 177-8.

<sup>33</sup> Ivi, p. 183

punto d'accesso a ciò che è secretato proprio nel suo porsi necessitato; cercare nell'insignificante, nel silente, nell'inapparente, nell'invisibile, di primo acchito, la chiave interpretativa. Su questo tracciato si muove Lavagetto, con leggerezza invero, e matura comprensione del mondo, lungo un sentiero che anche noi percorriamo verso la conclusione, se non verso una premessa, comunque tratta da Borges, *L'immortale*, ne *El Aleph* (1949). Conclusione, o premessa, che riguarda tutti coloro che scrivono sulle scritte di altri: «Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos»<sup>34</sup> (“Quando si avvicina la fine, scrisse Cartaphilo, non rimangono che immagini del ricordo, non restano che parole. Parole, parole sradicate e mutilate, parole di altri, la povera elemosina lasciata dalle ore, dai secoli”).<sup>35</sup> Un epitaffio, invero, per chi di parole vive e parole traffica.

---

<sup>34</sup> *El Aleph* (1949), Madrid, Aleanza editorial, 1997; *Obras Completas* I, pp. 533–44.

<sup>35</sup> *Tutte le opere*, I, p. 788.

Nicola Merola

## Un critico prestato alla teoria

Non avevo aspettato la confessione scherzosa del suo più autorevole collega, che si disse addirittura intimidito tutte le volte che parlava con lui, per sentirmi lusingato dall'amicizia di Mario Lavagetto. Adesso che Mario se n'è andato e la nostra amicizia è diventata un ricordo prezioso, torno a scrivere su di lui, illudendomi di poter ancora contare sulla sua indulgenza.

1. Per essersi così francamente misurato con alcuni caposaldi della modernità letteraria, da Saba a Svevo, a Proust, investendo su di essi la propria notorietà di studioso con la stessa audacia rigoroso e innovativo, Lavagetto molto poco ha sempre concesso alla produzione corrente. Chi ne seguiva il lavoro ha potuto credere che la scelta fosse funzionale ai suoi prevalenti interessi teorici e alla riconosciuta esemplarità che dovevano avere i casi considerati in tale prospettiva. L'ultimo libro da lui pubblicato<sup>1</sup> suggerisce però un'ipotesi diversa, cioè che, sui romanzi e sulle poesie da poco usciti o su «autori minimi e minori» (p. 246), non sarebbe valsa la pena di mobilitare attitudini e competenze indispensabili quando il tempo ha prodotto i suoi effetti, l'oblio e i fraintendimenti che Lavagetto ci insegna ancora a sanare, certo, ma più in genere il paradosso della lettura, cioè la variabilità del compimento essenziale di qualsiasi opera, che, chiunque la legga, continua a essere la medesima,<sup>2</sup> quella che diviene e la stratificazione delle risonanze e dei contesti di volta in volta emersi e rimasti attivi nella storia della sua irreversibile e contraddittoria acquisizione (le sue rivelazioni, a dirla enfaticamente). Il *Decameron*, come e più di altri classici, è quello che è e può apparire l'approdo della ricerca critica di un modernista, perché continua ad accogliere lettori ed è presente a un numero ben maggiore di non lettori,<sup>3</sup> agli uni e agli altri offrendosi con il sottinteso di associazioni più o meno pertinenti e tuttavia diventate, senza essere vincolanti, una sua pertinenza, ma lasciandole superare o proprio cadere con la regolarità e nella misura con la quale sono prese in considerazione. Non è lecito comportarsi nello stesso modo che (p. 247)

se non ci fosse un secolo di grande letteratura che ci ha insegnato, e quasi ci costringe, a leggere in modo diverso e a piegare i nostri giudizi e le nostre parole rendendoli inevitabilmente (e felicemente) datati.

---

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019. Le frequenti citazioni da questo libro mi consigliano di inserire i relativi riferimenti nel corpo del testo, con il solo numero della pagina.

<sup>2</sup> Il paradosso è evidenziato con il complemento speculare di una riproduzione che è anche creazione dell'opera, al modo che vedremo tenuto da Lavagetto per trovare conferme nella censura, da Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Tutte le opere*, trad. it., a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984.

<sup>3</sup> Per l'enormità della diffusione anche extraletteraria dell'invenzione di Boccaccio, cfr. Marco Bardini, *Boccaccio pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità*, Pisa, ETS, 2020.

Come viene didascalicamente argomentato nel saggio su Boccaccio, se la storia di ogni opera coincide con la sua durata e la sua durata con la ricezione, il primo effetto che ne consegue è la sua duttilità, le risposte che le estorcono le domande di una mutevole realtà («qualsiasi lettura di un testo contemporaneo o, ancora di più di un testo classico, se non è pura codificazione dell'ovvio e accumulo delle evidenze, risponde al tempo in cui viene formulata», ivi), ponendo l'una contro l'altra la lealtà alla tradizione, che ne ha recepito e ne assicura la durata, e l'esperienza diretta della lettura, che la realizza; o meglio la distanza del sentito dire, tra la fama e l'estraneità, contro quella paradossale dell'anacronismo, tra l'attualizzazione e il restauro ponderato.

La conferma più persuasiva e per me commovente dell'argomentazione è la seconda Appendice del libro dal quale prendo le mosse, quella intitolata *Gli occhiali di De Sanctis*. Vi vengono ripercorse le tappe della riflessione del critico irpino su Boccaccio, dagli appunti delle sue lezioni trascritti da alcuni suoi allievi al capitolo della nostra *Storia della letteratura italiana* per eccellenza. Con l'evoluzione del pensiero desanctisiano interferiscono equivoci, errori e dimenticanze dei trascrittori delle lezioni («distorsioni circostanziali», p. 248), ma non per questo, anche se di fronte agli appunti degli allievi il diretto interessato non nasconde la propria delusione, è il caso di rinunciare a «farsi un'idea dei primi passi e dei primi giudizi di un critico e della loro successiva metamorfosi» (ivi), né all'apprendimento manchevole e non del tutto fededeigno che Lavagetto ci suggerisce di apprezzare come un documento tuttavia prezioso delle metamorfosi del *Decameron* attraverso la lettura. Sarebbe incredibile che il destino dell'insegnamento, la ciclicità dei ritorni sullo stesso tema di fronte a pubblici diversi, l'asimmetria implicita nel rapporto tra docenti e discenti e il canonico tradimento delle intenzioni, fosse risparmiato alle altre forme di comunicazione scientifica, in particolare a quelle che, invece che con le quantificazioni «o con il corredo semiotico di qualche triangolo» (p. 219), sigillano i loro lasciti, le tracce delle loro letture, con la notificazione approssimativa dell'eloquenza.

Oltre che un argine alla deriva relativista, il ricorso, se non l'invocazione, alla filologia è un principio euristico e una professione di fede nel primato del testo, l'«implacabile (e ineludibile) dispositivo di controllo» (p. 58) al quale, secondo Lavagetto, il critico deve «riferire ogni sua parola», senza né «parlare d'altro» né «affacciarsi [o piuttosto trasferirsi] su universi contigui» (p. 8). Niente a che vedere con il rituale feticistico sopravvissuto a una stagione passata; men che meno con l'attuale incontinenza centrifuga. L'insostituibilità della lettura, anzi della lettura lenta, approfondita e circospetta, che raccomandava il Nietzsche filologo, al critico dovrebbe essere già imposta da quella storia e dall'impossibilità di uscirne o di votarsi alla formalizzazione scientifica di un oggetto per convenzione indefinibile. Il metodo regressivo, o ragionamento a ritroso, dell'analisi e delle «profezie retrospettive» attribuite alla critica in *Lavorare con piccoli indizi*,<sup>4</sup> non torna indietro tanto per recuperare l'autenticità

<sup>4</sup> Il saggio è ora raccolto nel libro omonimo, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 21, dove l'idea viene attribuita a Sherlock Holmes, il proverbiale protagonista del ciclo narrativo al quale Arthur Conan Doyle deve il suo duraturo successo, per essere ricondotta a una linea che da Kant arriva a Freud, già individuata, con l'attribuzionista Morelli al



sorgiva delle opere, quanto per reclutare da capo con un riabilitato senno del poi tutti gli indizi plausibili, drenando quelli ricevuti, ma insieme revocando in dubbio le selezioni e le gerarchie precedentemente stabilite e mettendosi alla ricerca

di qualcosa che il testo nasconde, di un senso che può essere riportato alla luce solo con un esercizio di lettura infinita e con la capziosità sottile, l'attenzione meticolosa, il gusto indiziario, il piacere per la disputa, la disquisizione e la classificazione, che sono propri dei grandi talmudisti e che presuppongono, sul piano teorico, il riconoscimento dell'inesauribilità della lettera.<sup>5</sup>

Al riguardo, Lavagetto aveva anche parlato della «“ermeneutica della sollecitazione”, praticata da Debenedetti in perfetta consapevolezza e con uno strepitoso talento interpretativo [...]: ogni parola, diceva rabbi Hayim de Volozhine, è simile a una brace da cui – soffiando con cautela e maestria – si può far sprigionare una fiamma».<sup>6</sup> L'immagine potrebbe costituire una vantaggiosa alternativa ai più noti riferimenti debenedettiani al principio di indeterminazione di Heisenberg,<sup>7</sup> al quale è preferibile per l'immediata evidenza e la facile associazione con ciò che ci resta dopo la lettura (tanto più in quella veloce, che non viene nominata, ma è l'antecedente naturale e il movente di quella lenta): «nebulose [...] paesaggi, fantasmi che chiamiamo con nomi di battesimo e che sono i protagonisti dell'universo immaginario da noi attraversato».<sup>8</sup> Allora le presunte prove non sono più senz'altro i fatti, ma, sottratte al loro artificiale isolamento e restituite a una realtà sia pure simulata, sfumano davvero in interpretazioni e ci consigliano di adottare il punto di vista integralmente razionale della congettura, anziché quello fattuale, meccanico e paralogistico del *post hoc, ergo propter hoc*, le false spiegazioni o l'equipollente principio di autorità. Questo principio viene impugnato da una coraggiosa rivisitazione della psicanalisi, riletta anch'essa alla luce della lezione di Debenedetti, indirettamente corretta in prospettiva critico-letteraria e in chiave antidottrinale come una specie di retrocessione pragmatica e empirista degli automatismi e affrontata in libri memorabili come *Freud, la letteratura e altro*<sup>9</sup> e la successiva curatela del volume *Palinsesti freudiani. Arte letteratura e linguaggio nei verbali della Società psicoanalitica di Vienna*.<sup>10</sup> Adesso non ci vuole niente a riconoscere nel distacco critico di Lavagetto, consumato a tutela e con il conforto della letteratura, il precedente dell'adesione alla «saviezza» e

---

posto del filosofo tedesco, da Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986. Sul significativo apporto di Charles S. Peirce in proposito, è da vedere Renato Giovannoli, *Elementare, Wittgenstein! Filosofia del racconto poliziesco*, presentazione di Umberto Eco, Milano, Medusa 2007.

<sup>5</sup> Mario Lavagetto, *Dai boschi di Champoluc*, in Giacomo Debenedetti, *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto. Testi e note a cura di Vanessa Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. xv.

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Giacomo Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965), in *Il personaggio-uomo*, Milano, il Saggiatore, 1970.

<sup>8</sup> Mario Lavagetto, *Dai boschi di Champoluc* cit., p. xxv. Cfr. anche *Il letterario, la letterarietà e l'antropologia spontanea dei critici letterari*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., pp. 59-60. L'immagine è un prestito da Percy Lubbock.

<sup>9</sup> Torino, Einaudi, 1985.

<sup>10</sup> Ivi, Bollati Boringhieri, 1998.

all'«onestà» che sarà illustrata dagli esempi decameroniani, tanto più che rientrerà in un profilo a lui familiare, visto che gli aveva dedicato il più felice dei suoi splendidi libri, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*,<sup>11</sup> e che uno sconosciuto vi ha scorto in filigrana la parabola del critico tentato dalla teoria.<sup>12</sup>

Il profilo è quello dell'ingannatore, di un bugiardo freddo e interessato «che crede solo alla luce della ragione e che agisce non di slancio, ma dopo aver valutato attentamente l'insieme delle circostanze» (p. 187), giocando sulla prevedibilità delle reazioni delle sue vittime e perciò dimostrando di sapere che, come varrà su di loro lo stesso orientamento razionale ma non la spregiudicata lungimiranza del calcolo, esse non potranno essere persuase dalla verità, da tenere invece nascosta e comunque non altrettanto credibile, ma dalla verosimiglianza. È questo il terreno sul quale affrontare l'inganno metodico dell'invenzione letteraria. Altrimenti il metodo dei piccoli indizi che gli corrisponde, non sarebbe profetico neppure nel senso metaforico in cui deve essere accolto finché anticipa sia il futuro che non c'era ma era inscritto nella nudità originale del testo e nella clausura del suo mondo, sia quello delle più verosimili interpretazioni che ancora non ci sono, aggiudicandosele.

Il rischio del tradimento minaccia la trasmissione di qualsiasi testo, ma sembra più immediatamente cruciale per la finzione, un inganno che, per il fatto stesso di essere dichiarato, non viene salvato nemmeno dalla sua «saviezza». Come la lettura lenta esalta la tensione tra l'immutabilità del testo e l'instabilità del suo significato, per ricavarne il massimo frutto, così la filologia, non solo e non necessariamente le sue procedure, ma il suo arrocco intorno al testo e le sue estensioni congetturali, trovano il banco di prova ideale nelle opere di finzione, le uniche (a partire dal *Witz*) che ne condividano la ferrea logica costitutiva (dove non esistono le regole, interviene lo stile) e nelle quali, secondo l'opinione di Boccaccio riformulata da Lavagetto, «Se a leggerle sarà un "occhio ragionevole" e una persona competente, sarà inevitabile riconoscere che non potevano essere raccontate in altro modo» (p. 19), non foss'altro perché su di esse vige una più conseguente presunzione di sensatezza.

Fuori della finzione, la stessa lettera del testo, resa più debole, diventa, dopo che sono stati esperiti i più scontati tentativi di difenderla, oggetto di negoziazione, se non un ostacolo da rimuovere. Il contrario bisogna presupporre in materia letteraria, prima di almanaccare sulle intenzioni dell'autore e sempre che, come nel caso di Lavagetto, ad assisterle e magari a supplirle sia chiamata una «strumentazione deliberatamente leggera [...] ogni volta [...] sottoposta a verifica» (p. 8), quella già invocata come una specie di immancabile complemento dell'opzione filologica della critica, ma sottesa a tutti i suoi libri come la condizione imposta dalla famiglia letteraria a cui appartiene il genere da lui praticato e che non contempla censure. Va da sé che, per parlare della medesima cosa e non incorrere nella fallacia denunciata da Hume e definitivamente sancita da Brioschi, che fonda la sua rivalutazione del ruolo attivo del lettore sulla

<sup>11</sup> Ivi, Einaudi, 1992.

<sup>12</sup> Cfr. Nicola Merola, *Il teoreta è un mentitore*, in *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999.

molteplicità delle esemplificazioni ammesse da ogni testo,<sup>13</sup> come da qualsiasi parola e da qualsiasi oggetto, bisogna aggiungere che «sotto gli occhi di tutti» vuol dire sotto gli occhi di qualcuno e che «ciò di cui [il critico] si accinge a parlare neanche esisterebbe, in una dimensione che non contemplasse e non facesse i conti fino in fondo con l'“ingenuità” dei lettori e con la sordità della materia, cioè poi con la cosa che chiamiamo letteratura».<sup>14</sup>

Se «è un'idea tanto vecchia quanto ingenua e intimamente balorda» quella che i testi «parlino da soli» (p. 81), l'accezione in cui va realisticamente inteso il significato – da più di un secolo alla parafrasi, diventata pressoché impossibile e promossa di grado, non si ricorre per spiegare letteralmente ciò che non si capisce, ma per liquidare il problema e pensare a altro – è l'*extrema ratio* della somiglianza al proprio oggetto da parte della critica e si avvicina al «senso ultimo della letteratura» (p. 96), un'iperbole legittima solo se ci riferiamo appunto a «Qualcosa che è sotto gli occhi di tutti, che è letteralmente nascosto nelle superfici, tra una frase e l'altra, tra una parola e l'altra: non [...] un fantasma o un'ipostasi, ma qualcosa che c'è, che è testo, è lettera, è dispositivo e materia» (ivi, corsivo nel testo).

La natura paradossale dell'asserzione rimane latente, finché non si precisa che la «lettera» in questione è quanto il «senso ultimo della letteratura», colto semplicemente attraverso la lettura, le parole che la espongono e la storia in cui si iscrive, cioè grazie all'osservazione e alla memoria, dovrebbe superare e spesso rinnega (così come ciò «che è sotto gli occhi di tutti» aspetta sempre chi sia capace di vederlo e sospendere la propria incredulità anche se azione e personaggi li incontra dove non avrebbe dovuto). La critica non si esime dal raccontare storie incredibili.

Non credo così di forzare la mano a Lavagetto, che ha l'accortezza di chiosare da lontano l'incredibile lettore di Brioschi e dell'estetica della ricezione chiamandolo alla ribalta («il lettore che abbiamo immaginato e di cui ci stiamo servendo», p. 11), a condizione che non venisse meno il rispetto

dell'ammirevole principio, anzi della necessità addirittura «etica» di adibire all'attività critica tutte le conoscenze positive che dovrebbero costituire il prerequisito, non solo il «fardello di letture metodiche e sistematiche» (*Eutanasia della critica*, pp. 5 e 47) della bibliografia specifica, ma tutte le «enciclopedie» coinvolte.<sup>15</sup>

Chi conosceva meglio Lavagetto e si era innamorato della logica cristallina e della impavida lucidità culminate nel confronto con Freud e con la psicanalisi, durato una vita, ma maturato già dai pioneristici saggi su Saba e su Svevo<sup>16</sup> e spinto fino a dissolverne ogni chiusura sistematica, a suo tempo avrà attribuito aperture di credito

<sup>13</sup> La questione, che sarebbe stata da lui metodicamente riproposta (sviluppando indicazioni di Nelson Goodman), viene discussa in Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1982), introduzione di Alberto Cadioli, Milano, il Saggiatore, 2006<sup>2</sup>, pp. 148-154 e *passim*.

<sup>14</sup> Nicola Merola, *La critica c'è*, in *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p. 101.

<sup>15</sup> Idem, *Ricordo di Mario Lavagetto*, in «La modernità letteraria», XIV, 2021, p. 170. Per una più esplicita chiamata alla ribalta del lettore, cfr. Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>16</sup> Idem, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, e *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, ivi, 1975.

come quella di cui beneficiano gli allievi di De Sanctis, e l'ingenuità dei lettori comuni, a uno scrupolo di completezza o alla signorile condiscendenza del generoso magistero personalmente sperimentato. Dal canto mio, rinvio la devozione all'eleganza di Lavagetto, per appellarmi alla tradizione, al senso acuto della tradizione e della dinamica darwiniana della sua selettività cui il critico fino all'ultimo si conforma, e intendere la sua critica leggera come quella che forse resisterà e comunque ha resistito dentro la sua teoria della letteratura e a ogni trasformazione, alle esasperazioni accumulative o sistematizzanti allo stesso modo che alle banalizzazioni retoriche e alle filosofie autoreferenziali. L'allievo di Debenedetti che più di ogni altro ha capito la lezione di chi aveva riconosciuto nell'insegnamento l'approdo ideale del suo straordinario talento critico, non poteva prescindere dall'orizzonte d'attesa che gli dettavano la sua formazione e la sua esperienza.

La teoria, di cui Debenedetti non sentiva il bisogno (per Lavagetto, il critico di Biella «rifugge accanitamente dalle astrazioni, scherza con la legge o, se arriva a enunciarla, è solo in parentesi o lungo le frontiere del dubbio»),<sup>17</sup> cercando più corrispondenze che integrazioni nella sua aggiornata versione delle scienze sussidiarie, è stata per Lavagetto una sfida da raccogliere, il prezzo da pagare per consentire alla lettura di farsi valere tanto sulla finzione quanto sulla realtà che la veicola e restituirla alla critica, con la prerogativa di svolgere la sua funzione dove chi l'aveva preceduta non ha trovato niente da leggere. La missione era compiuta e, benché non avesse avuto riscontri certi del suo buon esito, il professore sarebbe potuto passare ad altro, nella convinzione che dai faticosi preliminari i suoi allievi potessero seguirlo e spingersi per conto loro dove cimentare finalmente applicazione e intelligenza, invece che con la letteratura e la finzione, con le poesie e con i romanzi, nonché con le forme, i personaggi e le idee.

È stato tutt'altro che un deserto quello che Lavagetto ha attraversato per arrivarci. Eppure a qualcosa di ugualmente liberatorio assomiglia il libro del suo congedo, che riconquista alla critica lo spazio e la serenità che le aveva troppo a lungo tolto il lavoro necessario a sgombrarle di nuovo il campo, non accantonando la teoria e le sue complicazioni (sotto il peso delle quali è collassata in Italia e in Europa), ma lasciandosele finalmente alle spalle, per dimostrare che gli studi letterari possono avere un futuro diverso dal presente dimissionario e digressivo.

2. Nelle poche righe della *Premessa a Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Mario Lavagetto seda lo sconcerto di chi non si aspettava una così impegnativa conversione dei suoi interessi di teorico e comparatista su un classico della nostra letteratura dei primi secoli. Ciò non perché spiattelli i suoi precedenti titoli boccacciani,<sup>18</sup> ma dichiarando di aver voluto «mettere in salvo il *Decameron* dalle sue “traduzioni”», per «capirlo ancora», e rendendo «omaggio a una pratica postuma (la

<sup>17</sup> Idem, *L'attimo in cui le cose diventano forme*, in *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 338.

<sup>18</sup> Ricordo almeno il contributo e la curatela di *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*, Parma, Pratiche Editrice, 1982.

critica letteraria che ha sempre meno adepti)» (p. XI), alla quale ascrive come un atto dovuto la sua sortita in territorio nemico. Se neanche quella dell'anonimo manzoniano era una vera guerra contro il tempo, figuriamoci se può esserlo una rivendicazione quasi testamentale della solidarietà tra la letteratura e la critica che sul tempo è fondata e quindi sulla necessità delle conoscenze utili a compensarlo, quelle positive dell'erudizione e quelle indiziarie che le integrano, per offrire «ancora» una *chance* alla comprensione e alla durata delle opere e adempiere un ufficio irrinunciabile dopo che è stato «messo in dubbio il postulato che l'opera in sé possedesse un significato unico, accertabile e metastorico, definito una volta per tutte dal suo creatore» (p. 26). Che il dubbio sia solo l'anticamera della certezza opposta, è quanto risulta dal primo e principale argomento schierato in difesa dell'integrità del testo boccacciano. Così, dopo la rivendicazione del ruolo e della storicità della lettura, siamo alla seconda delle proposte lavagettiane da accogliere come una liberazione, di qualcosa che era ugualmente sotto gli occhi di tutti e aveva già costituito la parola d'ordine di molti, dalla remota diffida della *Repubblica* platoniana ai titoli proverbiali di Pessoa e Manganelli, passando per Vico e Coleridge, Manzoni e Gadda. Aspettava soltanto, e speriamo non debba aspettare più, di essere spesa a favore della produttività degli studi letterari e non contro la loro futilità, come un salvacondotto dimenticato e una conferma della dignità dei loro oggetti di studio. Si tratta della distinzione delle poesie e dei romanzi, della loro natura di finzioni, dalle opere che finzioni non sono e non si rassegnerebbero mai a essere, anche se non è mancato chi ha voluto attenuare e talvolta escludere ogni apprezzabile differenza.

A questa distinzione, ne corrisponde un'altra, da essa richiesta, comunemente condivisa e più familiare a chi di letteratura si occupi professionalmente e allo strabismo in essa d'ordinanza si sia ormai rassegnato: quella che risulta e cerca di raggiungere un equilibrio fisiologico, se interagiscono e si combinano simultaneamente il vedere la finzione e il suo funzionamento, come avviene nei discorsi critici teoricamente avvertiti, e il vedere le cose, cioè i personaggi, le situazioni e le idee, come, senza rendersi conto della differenza con i corrispettivi reali, ivi compreso il libro che ha in mano, fa qualsiasi lettore. «Per impedire la metamorfosi [Lavagetto cita Jakobson], è necessaria, “accanto all'identità immediata tra il segno e l'oggetto (A è A<sup>1</sup>), la coscienza immediata dell'assenza di questa identità (A non è A<sup>1</sup>)”». <sup>19</sup> Evaporato così il «significato unico», alla critica spetta l'onere dell'equilibrio, che dovrebbe consentirle di nuovo e con maggior consapevolezza l'accesso a una letteratura capace di non parlare monotonamente di se stessa o per rassegnazione di altro. Se è la distinzione, insieme con il riconoscimento del ruolo della lettura, che consente di prendere sul serio la finzione e contemporaneamente dà un senso alla critica e al suo andirivieni con la realtà, a maggior ragione con essa la missione della teoria è compiuta e la critica può dedicarsi al suo lavoro tradizionale.

---

<sup>19</sup> Idem, *Il letterario, la letterarietà* cit., p. 66 (a p. 51 si legge più estesamente la citazione). Andrebbe invece discussa la ripresa di p. 52, dove ogni dimenticanza della esecutività della combinazione tra i distinti, come si sarebbe detto una volta, sembra destinata a «convertire il discorso sulla letteratura nel più generico e improbabile dei discorsi sul mondo».



La libertà comincia subito, all'avvio del cammino *Oltre le usate leggi*, senza perdere di vista la dimensione teorica ma relegandola sullo sfondo, con la sostanziosa digressione sulle censure alle quali è stato sottoposto il *Decameron*. Essa occupa quasi per intero la prima sezione del libro, ma, rinterzata da puntuali ragguagli, si trasforma nel motivo conduttore del discorso, mostrando come la censura<sup>20</sup> possa evidenziare le modifiche apportate alle opere letterarie dalla lettura – «il trascorrere dei secoli e il progressivo accumularsi delle letture deformano i testi, la censura può apparirci come il punto più scoperto (e scopertamente programmatico) della loro deformazione» (p. 26) – e in che cosa la finzione abbia difeso l'integrità del testo e collaborato con la filologia.

Dalle riserve prese in considerazione da Boccaccio, che, dopo essersi preventivamente giustificato rispetto alle obiezioni prevedibili, le rinnova quando il *Decameron* è ormai in circolazione e le rende addirittura più stringenti, fino all'accanimento pre- e post-tridentino nel Cinquecento, grazie all'indebita invadenza delle censure, affiorano con una nettezza altrimenti opinabile le tracce, le vere e proprie «cicatrici» (p. 35), delle modifiche che l'identità di un'opera, raramente la sua veste linguistica (congelata dalla sua funzione di modello), subisce passando da una generazione a un'altra e da una lettura alla successiva, in nome dell'ideologia politica o religiosa, della morale o della mentalità dominante: «è lo stesso Boccaccio, nelle pagine iniziali delle *Genealogie* [...] a paragonare [...] il diffondersi delle credenze e delle rappresentazioni mitologiche a una gigantesca, inarrestabile epidemia» (p. 73). Insieme con le censure, affiorano però anche la debolezza che rende i libri eventualmente inemendabili e indifendibili e la forza che impugna qualsiasi trasformazione, perché insomma cambino e perché resistano, se sono «l'eleganza e la proprietà del linguaggio» (p. 31) o la «collocazione del testo nel mondo delle favole», che permettono la circolazione, e le idee lo espongono invece a essere cancellato da una censura politica o religiosa. Mentre già nel 1557 Michele Ghisleri, il futuro papa Pio V, sosteneva che «simili libri non si leggono come cose a qual si habbi a credere, ma come fabule» (cit. a p. 29), ancora ai giorni nostri opere e autori continuano a essere accusati per le idee professate, indivisibili e talora aberranti, o l'immoralità del comportamento dei personaggi, nella convinzione che le une e gli altri possano influenzare negativamente i lettori.

Qualcosa di più si apprende dagli altri argomenti difensivi, già adottati dal *Decameron* e riconducibili al contesto (i lettori, anzi le lettrici cui si rivolge espressamente Boccaccio, purché dal canto loro «ben disposte», o la collocazione profana delle narrazioni) e in particolare al linguaggio, non solo riscattato dalla sua sempre ribadita esemplarità, ma «di per sé [...] innocente» come quello «che gli uomini e le donne usano nella quotidianità» e semmai equivoco, cioè non imputabile per i suoi sottintesi reali o presunti allo scrittore: «le novelle, come tutte le cose, possono “sia nuocere che giovare”, ma il verificarsi dell'una o dell'altra opzione dipenderà in ogni caso dall'ascoltatore», dalla libertà che a lui concede, scagionando l'autore, chi ha «infranto

<sup>20</sup> Si tratta di un altro cavallo di battaglia di Lavagetto (*Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Bruno Mondadori, 2010<sup>2</sup>). Il critico è anche autore di *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979.



i confini del lecito servendosi delle metafore e della loro congenita ambiguità come di una sorta di lasciapassare» (p. 109), già assicurato dall'appartenenza al genere delle favole e dal conseguente condizionamento linguistico e non compromesso dalle allusioni e dai doppi sensi cui è ricorso l'autore. Infatti «imputarglieli sarebbe un voler indovinare o commentare l'intenzione sua più che interpretare le parole» (cit. a p. 39). Le competenze condivise dal lettore non sono solo il terreno sul quale, con la sua intermediazione ideale, accettano di scendere nel loro confronto a distanza il critico e lo scrittore e senza il quale non sarebbero possibili discorsi sensati sulla letteratura. Assicurano anche che a un'opera di finzione non possano essere legittimamente chiesti adempimenti ulteriori rispetto alle responsabilità che si assume e non comprendono altro che la lettera del testo (cfr. p. 39), in virtù dell'intesa convenzionale della finzione, poco meno che intuitiva e ambientale, se non epidemica, ma capace di escludere chi non la riconosce, i censori e i sempliciotti, ciascuno con i suoi pregiudizi e la sua esposizione al ridicolo, liberi di specchiarsi nella dabbenaggine raccontata. Come si legge nel *Decameron* e Lavagetto ricorda, «le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano» (cit. a p. 133).

A questa logica infatti obbediscono i personaggi, i comportamenti dei quali già da Boccaccio vengono giustificati con il contesto straordinario della peste, su di loro proiettato dai dieci giovani novellatori, o con quello in cui vengono colti dalla narrazione (cfr. la prima Appendice, *Considerazioni in margine al cronotopo del «Decameron»*). Sul rispetto formale delle proibizioni e del costume fa aggio la già menzionata «saviezza», che è un punto d'incontro ineludibile, se su di esso si trovano d'accordo gli antagonisti ideali nei quali possono essere riconosciuti in gran parte se non tutti i personaggi del *Decameron*. Alla «saviezza» si inchina sia chi inganna che chi viene ingannato, l'intelligenza e la dabbenaggine, se è vero che essa, più che una dote personale, è l'adeguamento a una legge non scritta, anzi all'«onestà», «Se agire secondo onestà [...] significa agire “senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione”» (p. 86) e 'onesto' è sinonimo di necessario «alla conservazione della nostra vita» (p. 72).

Giacché ci sono, dato che la buona norma critica della somiglianza non si estende alle opere che di finzione non sono, ma si limitano a parlarne, insisto su questo approccio sghembo al libro boccacciano di Lavagetto e rilevo la somiglianza tra il ridicolo in cui incorre la censura, rendendosene talora conto e sforzandosi di evitarlo (cfr. pp. 28-29), e quello in cui il *Decameron* fa precipitare i suoi bersagli preferiti (p. 138):

Molto spesso, e giustamente, è stato sottolineato il privilegio che all'intelligenza viene riservato nel mondo del *Decameron*, ma maggiore attenzione avrebbe meritato [...] il ruolo che viene attribuito alla stupidità, di cui Boccaccio sembra compiacersi con la gioia, l'ironia intellettuale e l'accanimento di un precursore di Flaubert.

Di passaggio, non mi nego perciò l'autolesionistica analogia che si può stabilire tra la dabbenaggine dei Calandrino e dei certaldesi raggirati da frate Cipolla (ciò che molti altri non sanno di essere) e gli infortuni della critica, aggravati, come i provvedimenti della censura, dalle tracce che lascia, diventando di pubblico dominio e provocando le

stesse reazioni, magari perché ha messo i difettivi sillogismi del suo rigore scientifico davanti alla «saviezza», cioè alla ragionevolezza (l'«uso razionale della ragione»)<sup>21</sup> che, appoggiandosi a Leopardi, Franco Brioschi preferiva agli eccessi della razionalità. È doveroso però precisare che ogni tanto il critico, ahimè proprio pensando al pubblico, il ridicolo lo sfida volentieri, sia pure usando la cautela di ser Ciappelletto (che procede «con qualche prudenza e concedendosi una breve pausa di esplorazione per mettere alla prova» la credulità del confessore, p. 136), alla ricerca dello scorcio rivelatore e dell'effetto liberatorio che sciogla retoricamente un nodo concettuale o un ricordo confuso,<sup>22</sup> e, come il *Witz* freudiano, possa persino strappare una risata di incredulità connivente, in un gioco forse altrettanto crudele.

Atroce è la sofferenza inflitta dalla moglie, «giovane e bella», al ricco giudice Ricciardo, «dotato più d'ingegno che di forza fisica» (p. 112) e costretto a inseguirla da Pisa a Monaco, dopo che la donna è stata rapita da «un corsaro, Paganin da Mare». Qui giunto e accolto grazie «alla liberalità e alla cortesia del corsaro» (p. 113), viene prima da lei ignorato e sconosciuto e poi svergognato per le sue inadempienze coniugali e messo di fronte alla soddisfazione innanzitutto sessuale della coppia che si è costituita a sua insaputa e al «teatro [...] dell'amore [...] ancora occupato dal fantasma dei corpi» (p. 115), mentre i relativi «deittici [gli] si piantano nella carne» (p. 114). È questo il pannello iniziale del trittico con cui Lavagetto corregge il luogo comune dell'inferiorità delle donne, ricorrente nello stesso *Decameron*, trionfante nella misoginia del *Corbaccio* e tipica dello scrittore secondo la critica.

Il terzo elemento delle «Tre donne», dopo l'intermezzo tragico di Ghismunda, è la settima novella della sesta giornata, quella di Madonna Filippa, basata su un motto, come impone la collocazione. La novella, «forse nel modo più clamoroso e spettacolare, rivendica il diritto delle donne a disporre del proprio corpo» (p. 124), perché distingue tra la sua alienazione definitiva, quella di un oggetto, pretesa dalla legge, e il dovere coniugale di concederlo, cioè tra l'applicazione cieca di «uno statuto “non men biasimevole che aspro”» e l'«accorto discorso» che gli contrappone la «saviezza», «all'ombra di leggi modificate e alterate sotto il regime appena trascorso della peste» (p. 129).

Quando Lavagetto in proposito parla di una «sorta di progressiva educazione all'ascolto, e poi alla narrazione» (p. 127), sembra distinguere allo stesso modo il lettore sordo e superficiale delle medie statistiche da quello che fa da sponda a qualsiasi discorso sulla letteratura e lui preferisce immaginare come un personaggio e non come un'astrazione teorica. È una mia illusione se in trasparenza nel lettore sordo e in quello complice vedo due vertici del triangolo del *Witz* così inscenato dalla critica? «Lo scarto dalla verità è alla base del riso» (p. 134).

<sup>21</sup> Franco Brioschi, *Premessa*, in *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 10. Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, in *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Edizione integrale diretta da Lucio Felici, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, 1706-1708 della numerazione originaria.

<sup>22</sup> Cfr. Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore* cit., p. 5: «potrei dire che ad appartenermi completamente è solo la loro combinazione e che molto spesso mi sono trovato nel ruolo di un semplice copista».

Progressiva è intanto, nella strategia di Lavagetto, l'emancipazione femminile, da lui forse per una volta sottolineata più di quanto gli suggeriva il testo: non basta una prova *e silentio*, che non vuol essere neppure tale («In tal modo [...] sarebbe l'intero *Decameron* a essere filtrato attraverso la mediazione di una voce femminile», pp. 80-81) e tuttavia subito distanziata in nota dal solito ironico *understatement*, raddoppiato dall'accento a Bloom e al suo *Libro di J*. Al trittico di cui sopra, si arriva dopo che è stato delineato nella cornice l'avviamento, l'«educazione», delle donne alla nuova libertà resa possibile dall'allentamento dei freni inibitori in una situazione eccezionale come quella determinata dalla peste. Prima come ascoltatrici e poi come novellatrici, le donne hanno superato le preclusioni tradizionali nei confronti dei riferimenti diretti alla sfera sessuale. La già sfruttata autorizzazione della ragionevolezza, cui evidentemente non si rassegnano i mariti traditi, prepara un'ulteriore apertura, con la quale la donna, Alatièl, soddisfa i desideri storicamente repressi mentre corre avventure riservate di solito ai maschi, «facendosi piacere imperterrita» (come Lavagetto dirà poi di Griselda, p. 204) le traversie di una lunga prigionia, cioè raggiungendo con l'ostinato silenzio uno stato di sospensione e disponibilità che le consente di godere sessualmente con chi via via se ne impadronisce come di una cosa (ma con il suo assenso) e di tornare infine a casa, per riprendere la sua vita dove l'aveva interrotta e essere accolta dal promesso sposo «per pulcella», lei «che con otto uomini forse diecemila volte giaciuta era» (cit. a p. 149). Il demone teorico di Lavagetto non manca di far capolino, rilevando che la «novella pullula di “racconti”» (p. 153) e così facendo intuire che non rientra solo nel genere, ma della novella parla, tra l'altro dando ad Alatièl la facoltà di creare anche lei, con la sua versione dei fatti, un mondo simile a «quello della finzione, in cui quel confronto è di necessità impossibile, se non è l'autore stesso a inventare e a mettere a nostra disposizione una 'realtà' di controllo» (p. 133).

Delle acute considerazioni del critico su ser Ciappelletto ho toccato solo quella relativa alla cautela con la quale tende la sua trappola al frate che lo confessa. È rimasta in sospeso quella decisiva, che spiega meglio la posizione inaugurale della novella nel *Decameron*, superando le perplessità di molti sia sul rilievo concesso a un personaggio così negativo, sia sul movente della sua apparente generosità nei confronti dei suoi ospiti, dopo la sua richiesta di un confessore, tolti dall'imbarazzo di doverlo seppellire senza i conforti religiosi. Le menzogne che Ciappelletto ammannisce al frate a lui valgono «il piacere di assistere al [proprio] virtuosismo» (p. 139; di «una specie di euforia» si parlerà a p. 162), infierendo su un imbecille; un piacere che degli «spettatori [...] ha assoluto bisogno» e li trova nei due fratelli che lo stanno ospitando e assistono nascosti alla confessione, prima di noi «solidali con il crudele esercizio» (p. 135). Se per il virtuosismo del mentitore «ciò che viene ascoltato [...] diventa qualcosa che il frate constata come se fosse lì, davanti ai suoi occhi» (p. 137), il suo ridottissimo pubblico, *in primis* lui stesso, può ben essere una prefigurazione dei lettori.

Quando poi Lavagetto ritorna a più riprese sulla sottolineatura della prontezza («un solo attimo di silenzio metterebbe a repentaglio qualsiasi tentativo di giustificazione», p. 172; «prontezza con cui il frate ha rubato il tempo», p. 174; «“Fulminea” è, di solito,

aggettivo che si accompagna all'intelligenza per sottolineare la rapidità e la precisione delle operazioni», p. 191), si rafforza l'impressione che la critica, con la sua «capacità di organizzare rapidamente quegli indizi, man mano che vengono registrati, in un archivio flessibile e di accesso immediato»,<sup>23</sup> abbia per Lavagetto qualcosa da spartire, oltre che con la *detection* e l'esecuzione del *Witz*, con la novella e con la letteratura. Che allora tutt'e quattro siano tributarie dell'efficacia retorica, non è più la concessione a un luogo comune, ma una constatazione.

Dal mio punto di vista è utile riprendere ora e recuperare il nesso stabilito dalla critica tra la prima e l'ultima novella del *Decameron*, ovvero, in un testa-coda topografico e concettuale, del personaggio di ser Ciappelletto con quello di Griselda, qui titolare di un intero capitolo. Lavagetto ritiene che la donna, l'incarnazione della virtù, in una gamma di variazioni, dalla pazienza alla fermezza, benché sia stata paragonata a Giobbe, a Abramo e addirittura alla Madonna, e già Petrarca le conferisca una esemplarità cristiana, nascondesse qualcosa di negativamente sorprendente e che la sua «ferma, incrollabile, inumana sottomissione [fosse] una forma di perversione simmetrica e complementare alla crudeltà» (p. 204) del marito, il nobile Gualtieri, che si era degnato di riscattarla dalle sue umili origini, allacciando con lei «un legame erotico alimentato e nutrito dalle ripetute e spietate prove» e costituendo, se vogliamo «lasciare agli psicoanalisti» la parola, un caso di «sodomasochismo» (p. 215). La novella del resto e Griselda stessa debbono il loro (p. 212)

intramontabile fascino [...] alla consapevole scelta stilistica di Boccaccio, che racconta ogni cosa con assoluta parsimonia e senza mai abbandonarsi a tentazioni sentimentali, senza sprecare una virgola, senza allentare il ritmo con sbalorditiva sicurezza e con una velocità tale da rubare il tempo [*l'immagine ritorna: nm*] a qualsiasi cedimento.

Per voler distinguere i due personaggi, come sembrano richiedere le opposte stigmatizzazioni e rendono meno ovvio le parole che ho appena citato, Lavagetto non insiste sul tratto comune che non dovrebbe essere loro negato: la «saviezza», che non prevedeva requisiti morali (da Ciappelletto a Alatièl) e all'uno e all'altro deve essere riconosciuta, mentre già Dioneo, che racconta la novella, da Griselda prende brutalmente licenza. Ed è alla «saviezza» («il suo essere “savìa”, vale a dire – nella circostanza – capace di riconoscere l'inevitabile e di accettarlo», p. 204)<sup>24</sup> che bisogna pensare, per sorprendere una Griselda disposta a tutto pur di mantenere il punto d'onore cui si è vincolata accettando un iniquo patto nuziale e persino a compiacersi della propria stoica resistenza (la «saviezza» non ha bisogno di pubblico: *ars gratia artis* più che virtù premio a se stessa), un virtuosistico sacrificio di sé e delle sue

<sup>23</sup> Idem, *Lavorare con piccoli indizi* cit., p. 33.

<sup>24</sup> Della frequenza con cui ricorrono nella novella «savìa» e «saviezza» a proposito di Griselda dà conto la dotta e brillante interpretazione di Giuseppe Lo Castro, *Gli infortuni della virtù. Griselda, Gualtieri e la «matta bestialità» nel «Decameron»*, in «Esperienze letterarie», XLII, n. 3, 2017, che però intende il riconoscimento come una sottolineatura dello «scarto tra l'inarrivabile esemplarità di Griselda e il castigo che ogni donna a ragione infliggerebbe a Gualtieri» (p. 24).

creature e una sfida vincente al ridicolo, nonché alla magnificenza cui sono dedicate le novelle della decima giornata.

Sfido anch'io il ridicolo, concludendo il mio omaggio a Mario Lavagetto con la classica improntitudine dell'apprendista che non mi vergogno di continuare a essere: quella per cui l'illusione di ritoccare su un particolare minimo il dettato dei maestri è la maniera più comoda di non mancare all'appuntamento che la loro lezione ci ha fissato.

Nunzia Palmieri

## Raccontare in musica. Ricordo di Mario Lavagetto

Ho conosciuto Mario Lavagetto durante l'ultimo anno dei miei corsi universitari, quando ho cominciato a seguire le sue lezioni dopo essermi imbattuta quasi per caso in *Freud, la letteratura e altro*, uno dei suoi saggi metodologici più ambiziosi, che un compagno di università mi aveva consigliato di leggere. Quel libro mi aveva molto colpito perché non somigliava a nessun altro: qualcosa lo distingueva dai tanti libri che avevo letto fino a quel momento, qualcosa che allora probabilmente non avrei saputo definire con esattezza. Era come se il lettore non fosse condotto in quelle pagine unicamente dalle strutture consuete dell'argomentazione, ma venisse piuttosto attratto in una trama narrativa avvincente, in una visione attenta ai minimi dettagli, vicina ai modi del romanzesco.

Le lezioni mi avevano fatto un'impressione analoga: noi studenti stavamo lì seduti ad ascoltare storie, raccontate con misurata passione. La lettura era sempre il luogo centrale, veniva prima della teoria, ne era il presupposto, mai il pretesto. Il piacere di leggere e di ascoltare mi sembrava il cuore di quelle lezioni, ed è la sensazione che più mi è rimasta impressa nel ricordo.

Mario Lavagetto era un signore che aveva proprio il gusto del raccontare, che si trovasse in un'aula universitaria, in un pranzo in famiglia o in una riunione fra amici, con un talento naturale per il *Witz* e un'ironia pungente che non mancava mai di accompagnare il suo formidabile repertorio di fatti di vita e di memorie letterarie. Raccontava in musica, con un eloquio lento e una singolare capacità di tenere aperto il periodare per un tempo che ho sempre ritenuto straordinario, nei momenti formali delle lezioni universitarie come nel parlare quotidiano. Riusciva, non so davvero come, a mantenere una perfetta pulizia sintattica, senza sbavature, senza gli intercalari inevitabili del dire per voce, costruendo degli archi musicali che si distendevano prendendo direzioni imprevedibili e chiudendosi impeccabilmente dopo spericolate svolte della *consecutio temporum*, in un dosaggio perfetto delle cadenze ritmiche. Ho sempre pensato che fosse, in quelle geometrie ardite condotte con naturalezza, quasi senza gestualità, senza drammatizzazione o intonazioni speciali, un vero trapezista della parola.

Credo si trattasse di una combinazione determinata da un talento naturale che aveva avuto modo di trovare una propria forma di espressione attraverso le innumerevoli letture e l'ascolto della musica, una passione costante e un'abitudine quotidiana. I dischi erano dappertutto, ne aveva in studio, nella cartella fra i libri e le agende, nelle tasche del cappotto, appoggiati sulla cattedra mentre faceva lezione. Era un raffinato



conoscitore e un meticoloso cacciatore di rarità: l'opera lirica era nel suo dna di parmigiano, e poi la musica da camera, i quartetti, le sonate per pianoforte, i *Lieder*, le grandi sinfonie. La sua enorme collezione di dischi, gli ascolti quotidiani, la consultazione dei repertori, la profonda competenza nella teoria musicale non lo hanno mai condotto a pieno titolo nei territori della musicologia, nemmeno nei saggi che ha dedicato ai libretti verdiani, ma la musica era ovunque, si sentiva nella tessitura delle sue pagine, nell'eleganza delle sue traduzioni, nell'architettura dei suoi testi orchestrati sugli spartiti delle grandi sinfonie.

E d'altra parte, se da studioso ha esordito con i saggi dedicati a Umberto Saba e Italo Svevo, gli autori a cui si è avvicinato attraverso il magistero di Giacomo Debenedetti, la sua predilezione è sempre andata ai grandi compositori, Balzac, Zola, Dickens, Proust, scrittori capaci di costruire, ciascuno a suo modo, prodigiose e affascinanti cattedrali narrative. Lavagetto amava le architetture audaci che nascono dalle visioni di ampio respiro, i libri-mondo, il *Decameron*, *La Comédie humaine*, la *Recherche*, a cui ha dedicato saggi illuminanti. Pienamente consapevole del fatto che la letteratura e la critica non potevano più riconoscersi nel canone ottocentesco, che una rivoluzione estetica irreversibile «aveva messo in crisi la possibilità di organizzare le storie in base al sistema della verosimiglianza, al gioco di cause ed effetti, all'alternarsi di aspettative, sorprese, riconoscimenti e scioglimenti» – come scrive nell'Introduzione ai *Racconti analitici* di Freud –, Lavagetto continuava a sentire come prediletti gli autori che avevano saputo declinare al massimo delle loro potenzialità proprio quei modelli narrativi che il modernismo e il postmodernismo avrebbero definitivamente congedato. Sulla falsariga del percorso compiuto da Freud nella messa a punto di un metodo che si affidava con pari fiducia agli strumenti di una solida formazione scientifica di stampo positivistico e alle risorse quasi magiche del racconto analitico, Lavagetto si è sempre mosso mantenendosi sul difficile crinale che lo ha portato a esplorare l'invisibile tenendo fra i suoi materiali da costruzione le acquisizioni delle cosiddette scienze dure. «Un illuminista dell'irrazionale», la definizione felice che Cesare Garboli aveva trovato per Giacomo Debenedetti, è una formula che a Lavagetto non dispiaceva affatto e l'avrebbe volentieri sottoscritta per sé.

Forse questo spiega le caute incursioni nella stretta contemporaneità, con la significativa eccezione dell'omaggio a Italo Calvino, con cui condivideva alcuni presupposti inderogabili nella visione del lavoro culturale, una visione radicalmente laica, lucida, positiva del ruolo dell'intellettuale. Mi accorgo che non riesco a ricordare Mario Lavagetto prescindendo dall'amore che ha sempre dimostrato per la politica, che intendeva come pratica di impegno militante. Storico lettore e collaboratore del «Manifesto», che teneva spesso sottobraccio entrando in aula, era incapace di adattarsi ai compromessi delle attuali visioni antiideologiche o subideologiche della politica, e discuteva sempre di tutto, attento alle dinamiche internazionali come alle questioni amministrative della sua città, partecipando in prima persona alle campagne elettorali, sollecitandoci a capire e a scegliere

consapevolmente. Sentiva forte l'importanza del vivere insieme secondo valori condivisi, che si esprimevano nelle forme del reciproco rispetto e si traducevano, con gli studenti e i collaboratori, nell'attenzione con cui ha seguito i nostri percorsi di formazione, nello scrupolo rispettoso con cui ha corretto le nostre tesi e nella generosità con cui ci ha guidato nelle occasioni di lavoro individuale e collettivo. Credo che i suoi allievi siano stati per lui prima di tutto delle persone con cui valeva la pena passare del tempo, persone che lo incuriosivano, con cui aveva voglia di parlare e che aveva voglia di ascoltare. Il lavoro intorno alle opere di Italo Svevo per «I Meridiani» Mondadori, con Fabio Vittorini, Clotilde Bertoni e Federico Bertoni, è stato un vero e proprio itinerario di crescita e di maturazione, in cui tutti abbiamo avuto un ruolo decisivo e ci siamo sentiti importanti, chiamati a risolvere i problemi insieme, come si fa nella buona politica, incontrandoci, condividendo le idee, aiutandoci reciprocamente, discutendo di ogni dettaglio. Da Mario Lavagetto abbiamo imparato il rigore e la discrezione, la pulizia formale, il rispetto per il lettore, il rifiuto di adeguarci ai modelli quando i modelli non funzionano più, il coraggio di procedere con decisione e anche il coraggio di tornare indietro quando una strada che credevamo percorribile non ci porta da nessuna parte. Siamo stati molto ascoltati e di questo soprattutto siamo grati a Mario e gli siamo grati per averci sempre aperto la sua casa, accogliendoci in ogni momento dell'anno, a Parma o in campagna, in amicizia e in ascolto, nel nome dei bei libri e della buona musica.

Beatrice Stasi

Svevo la bugia e altro:  
da *L'impiegato Schmitz* a *Eutanasia della critica*

Prendere in prestito, per il titolo di un intervento sullo Svevo di Lavagetto, la struttura triadica che scandisce il titolo di un suo volume in cui l'indice dei nomi registra solo quattro occorrenze per l'autore triestino, vuol dire scommettere sulla possibilità di riconoscere e inseguire, nella macchina interpretativa complessiva del suo lavoro critico, una «funzione Svevo» che non si limita ad accentrare l'attenzione del critico come privilegiato e frequente oggetto di analisi, ma arriva a suggerirgli approccio e metodo per altre possibili analisi.

Così la prima delle tre citazioni di Svevo all'interno di *Freud la letteratura e altro* (anno 1985)<sup>1</sup> serve al critico per concludere il primo capitolo del libro – centrato sulla segreta vocazione letteraria che il giovane Freud confessa in una lettera alla sua fidanzata – attraverso un parallelo, lampante e puntuale, con un analogo atteggiamento di Svevo nel periodo della scrittura clandestina, anche in quel caso confessata alla moglie con l'ingiunzione di «– per l'amor di Dio – non parlarne a nessuno».<sup>2</sup> La frizione (in assenza di segni interpuntivi) tra Freud e letteratura che fa scoccare la scintilla del titolo per l'intero volume non solo produce evidentemente (nell'elegante funzionalità dell'architettura narrativa tipica della scrittura saggistica di Lavagetto) la collocazione e l'utilità di un primo capitolo focalizzato sull'incontro tra i due protagonisti del libro, ma genera anche, in maniera forse inconsapevole, il richiamo sulla scena di una comparsa destinata, come si è anticipato, a spuntare in pochissime altre scene. Pure, quella comparsa condivide con Freud lo stesso disagio nei confronti di «tentazioni letterarie» considerate fuorvianti rispetto al proprio status sociale e professionale e aveva perciò avuto il merito di focalizzare già da una decina di anni<sup>3</sup> l'interesse del critico sul contrasto interno alla sua duplice proiezione nel personaggio dell'impiegato e in quello del letterato, oltre che sulla necessità di una chiave di lettura in grado di riconoscere e interpretare la centralità della psicanalisi come «materiale di costruzione»<sup>4</sup> per il suo romanzo più famoso, illuminando così una convergenza di istanze e metodi alla base tanto dell'esercizio letterario sveviano

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985. L'indice dei nomi ne segnala, come si è detto, quattro, ma la seconda occorrenza è una semplice nota con il preciso riferimento bibliografico per la citazione inserita nella prima.

<sup>2</sup> Ivi, p. 13.

<sup>3</sup> Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>4</sup> La formula, già presente nelle pagine sveviane di *La cicatrice di Montaigne* (Torino, Einaudi, 1992, p. 187) sarà ripresa in una interessante intervista a Massimiliano Tortora, in occasione dell'uscita dell'edizione delle opere di Svevo nella collana «I Meridiani» della Mondadori (*Svevo, la psicoanalisi, la crisi della critica. Intervista a Mario Lavagetto*, a cura di Massimiliano Tortora, in «Allegoria», a. XVII, n.s., 2005, nn. 50-51, pp. 163-175, p. 167).

quanto di quello psicanalitico freudiano. Rispetto alla programmata e intrigante anonimia del terzo incomodo «altro» – messo dallo scrittore Lavagetto sotto i riflettori del titolo dal suo già segnalato ricorso alle risorse della tensione narrativa –, Svevo si presenta dunque nelle prime pagine del saggio come l'imprescindibile catalizzatore che ha accelerato e anticipato i tempi della reazione chimica tra Freud e la letteratura all'origine dell'inconfondibile combinazione cromosomica caratterizzante il lavoro del Lavagetto critico.

Anche la seconda apparizione di Svevo, vieppiù marginale, sembra confermare questa sua funzione. In un capitolo centrato sulla convergenza tra psicanalisi e costruzione narrativa (*Il racconto del paziente*), nel passaggio dall'inevitabile deformazione alla quale il resoconto del sogno sottopone il sogno stesso a quella prodotta dalla menzogna, che per essere sostenibile deve fondarsi su una cognizione della verità,<sup>5</sup> una delle poche note non riservate a mere informazioni bibliografiche propone come esempio il caso più o meno clinico di Zeno Cosini:

È basandosi su una simile «consapevolezza analitica» che Svevo ha costruito il racconto di Zeno Cosini: la menzogna non nasce dall'attrito con una «realtà esterna», ma per progressiva disgregazione di ogni interna coerenza. Zeno non sa abbastanza cose per costruire una menzogna che tenga.<sup>6</sup>

Nello spazio costituzionalmente accessorio di una nota, Zeno Cosini è dunque convocato come esempio di una falsificazione che, non potendo essere scoperta e denunciata attraverso una inchiesta nel mondo del reale,<sup>7</sup> si manifesta solo dall'interno, per le contraddizioni e i lapsus che la tradiscono senza peraltro rivelare nulla di sicuro sull'inattinguibile verità esterna. Di là, però, da questo esempio relegato in nota, importa notare come la citazione freudiana scelta per illuminare l'appiattimento bidimensionale del sogno sulle parole che lo raccontano («basta stabilire che come sogno debba valere precisamente ciò che il sognatore racconta, a prescindere da tutto ciò che egli può avere dimenticato o modificato nel ricordo»)<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Interessante notare come in questo caso Lavagetto si appoggi su una citazione dal Lacan lettore di Freud: «il faut savoir bougrement de choses pour arriver à soutenir un mensonge» (Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil 1975, p. 289, cit. in Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 201).

<sup>6</sup> Ivi, p. 209n.

<sup>7</sup> «E dove, in quale città, in quale tempo potremo compiere, come il dottor S., indagini tali da obbligare Zeno a dire, se non la verità, almeno: “Ho mentito”?», come conclude il capitolo *Confessarsi è mentire* in Id., *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 193; o, se si preferisce la formulazione più tecnica e filosofica dell'omonimo capitolo nel precedente *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 106: «Ma l'abilità di Svevo consiste anche nell'aver costretto il lettore a dimettere ogni illusione referenziale, sottolineando il carattere fittizio del testo, spingendolo nelle più clamorose e decisive contraddizioni, smontando di volta in volta il proprio personaggio e dimostrando che la sua coscienza è anche una forma di non-coscienza o, se si preferisce, una coscienza del vuoto che viene riempito pian piano, pagina dopo pagina, dal testo: ma il fondo del romanzo è “bucato” e il vuoto si riproduce continuamente; appena cerchiamo di inchiodare la confessione di Zeno a una verità, ci accorgiamo dei sacrifici e delle riduzioni che sono stati necessari per ottenerla e che la mandano in frantumi. Svevo ci ha continuamente segnalato la presenza di una verità dietro la parola e, nello stesso tempo, ci ha ricordato che non disponiamo di nient'altro che della parola».

<sup>8</sup> Id., *Freud, la letteratura e altro*, cit., p. 201: la citazione è dalle *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, apparse nel 1917, ma che potrebbero essere, anche secondo lo stesso Lavagetto, quelle «celebri prelezioni» che in *Soggiorno londinese* Svevo ammette di avere conosciuto «appena nel '16» (Id., *Cronologia*, in Italo Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da Mario Lavagetto, p. LXXIX).

possa essere accostata al modo in cui Zeno presenta il racconto di sé prodotto per le sorelle Malfenti:

Eppure in gran parte quelle storielle erano vere. Non so più dire in quanta parte perché avendole raccontate a tante altre donne prima che alle figlie del Malfenti, esse, senza ch'io lo volessi, si alterarono per divenire più espressive. Erano vere dal momento che io non avrei più saputo raccontarle altrimenti.<sup>9</sup>

Non essendo un saggio su Svevo, *Freud la letteratura e altro* non aggiunge questa plausibile voce al già ricco e all'epoca sorprendente inventario dei contatti tra *Coscienza* e saggi freudiani proposto ne *L'impiegato Schmitz*, dove peraltro Lavagetto insegue programmaticamente, più che i debiti espliciti, una «collaborazione [...] indiretta, più sottile e difficilmente accertabile»<sup>10</sup> - simile, forse, a quella con Svevo che si sta ora provando a inseguire nella stessa opera del critico. L'analogia qui rilevata tra il passo freudiano che accetta la riduzione del sogno al suo racconto e quello zeniano (più che sveviano) che dichiara la dipendenza della verità dalla sua narrabilità può in questa prospettiva aver facilitato lo scivolamento dell'esercizio critico di Lavagetto tanto verso una determinata interpretazione di Freud come proprio oggetto e strumento al tempo stesso, quanto verso la messa in scena letteraria della bugia, preparando la strada a *La cicatrice di Montaigne* come percorso di lettura che non solo riattraversa *La coscienza di Zeno* ma che dalla riflessione su quel romanzo sembra aver preso le mosse.<sup>11</sup> A legittimare il riconoscimento di una simile genesi per la tensione comparatistica e sempre induttivamente teoretica del lavoro critico lavagettiano è forse utile ricordare un passaggio nella prima pagina dei *Preliminari a Freud la letteratura e altro*:

le pagine che seguono – a differenza di quelle organizzatissime e ancora vitali di Ricœur – non pretendono di integrarsi in alcuna teoria generale della interpretazione. Sono i risultati di una lettura che, per necessità e partito preso, ha cercato di attenersi ai dati di una esperienza critico-letteraria: privilegiando alcuni itinerari e tornando, quasi ossessivamente, sugli stessi punti.<sup>12</sup>

Che poi in quel contesto il critico stesse rivendicando la concretezza analitica della propria esperienza critico-letteraria applicata non a uno scrittore come Svevo, ma a un filosofo e a un indubbio punto di riferimento teorico e metodologico come Freud rende non solo più stringente il vincolo di fedeltà a tale approccio per i suoi lavori sul narratore triestino, ma anche la possibilità di pensare che gli itinerari da lui privilegiati nell'opera del viennese e il loro tornare «quasi ossessivamente, sugli

<sup>9</sup> Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, edizione critica a cura di Beatrice Stasi, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia, III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 82.

<sup>10</sup> Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 65.

<sup>11</sup> «A occuparmi della bugia sono arrivato quasi preterintenzionalmente, partendo dall'esplorazione di un territorio limitrofo, quello del lapsus, che mi aveva portato a cercare e a catalogare alcune delle innumerevoli, minuscole cicatrici disseminate sulla superficie di un'opera letteraria», dichiara Lavagetto in apertura della sua *Quasi una premessa (La cicatrice di Montaigne)*, cit., p. IX: la caccia ai lapsus come indizi delle bugie di Zeno ha un peso troppo forte nell'economia de *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* per non ipotizzare che la lettura critica della *Coscienza* sia stata l'esperienza empirica alla base di quella successiva ricognizione sistematica e conseguente assestamento teoretico.

<sup>12</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit. p. 3.

stessi punti» potessero essere stati condizionati, se non suggeriti, da punti e itinerari già imposti alla sua attenzione dal suo precedente, anche quello ossessivo compulsare l'opera sveviana.<sup>13</sup>

Lavorando con piccoli indizi, come lo stesso critico ha insegnato a fare, si potrebbe così trovare una possibile eco (e anticipazione) nella *Coscienza* per le prime righe di un'altra, lunga citazione freudiana interna al capitolo *Il racconto del paziente*, che addita a un paziente immaginario la ben nota regola fondamentale da seguire nel suo «racconto»:

...una cosa prima che lei cominci. In un punto il suo racconto dovrà differenziarsi da una comune conversazione. Mentre lei di solito cerca, giustamente, di tenere fermo nella sua esposizione il filo del discorso e di ricacciare tutte le idee improvvisate e i pensieri secondari che lo intralciano, per non saltare, come si dice, di palo in frasca, qui deve procedere in modo diverso.<sup>14</sup>

A tener stretto in mano il filo del suo discorso, invece, Zeno Cosini non sembra intenzionato a rinunciare, tanto da acquistare e leggere un libro di psicanalisi al cui interno, però, non sembra aver rilevato questo fondamentale consiglio:

Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima. Ma un po' d'ordine pur dovrebb'esserli e per poter cominciare *ab ovo*, appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo tempo lascia Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.<sup>15</sup>

Se ossessione di controllo e supponente giudizio limitativo sul fondamento scientifico della terapia («non difficile d'intenderlo, ma molto noioso») condannano al fallimento fin dal suo nascere la cura intrapresa da Zeno, il focus, a inizio di romanzo, sul progetto narrativo di questo particolare paziente, e sul suo carattere programmaticamente antitetico rispetto alle prescrizioni del padre della psicanalisi, coincide con quello che Lavagetto concentra proprio su quelle stesse prescrizioni rivolte a un paziente immaginario per orientarne il racconto. Non a caso il critico prolunga la citazione dal testo freudiano fino a includere concetti e immagini utili per inquadrare non solo *il racconto del paziente*, ma la narrazione *tout court*, come una similitudine col viaggio che permette a Lavagetto di definire quest'ultimo «uno dei modi più elementari e più antichi per organizzare il cronotopo narrativo».<sup>16</sup> Dal commento di questa similitudine può così prendere le mosse una riflessione sull'«atemporalità dell'inconscio», «refrattario ad ogni cronologia», in quanto «ogni

<sup>13</sup> Anticipando il riferimento all'opera di Lavagetto scelta come punto di arrivo di questo percorso, si potrebbe a questo proposito citare l'aneddoto ricordato nelle sue pagine conclusive sulla necessità per un aspirante poeta di imparare a memoria mille poemi antichi e poi dimenticarli prima di essere autorizzato a cominciare a comporre dei versi: per raccontare la lunga fedeltà a Svevo di Lavagetto si sono per questo cercati indizi in opere in cui Svevo sembra apparentemente dimenticato o quanto meno trascurato, comparando solo di scorcio (Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 76-77).

<sup>14</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 202: la citazione questa volta è da *Zur Einleitung der Behandlung*, pubblicato nel 1913.

<sup>15</sup> Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 5.

<sup>16</sup> Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, cit., p. 202.



sequenza cronologicamente ordinata apparirà a Freud come un segnale di inautenticità, come il prodotto di un apparato di censure che tendono a schermare e a trasformare “il discorso dell’altro”». <sup>17</sup> In questa prospettiva, per quell’attitudine del lettore a «colmare tutti *gli* spazi, *gli* interstizi, *i* vuoti temporali e di significazione che costellano ogni tipo di discorso», <sup>18</sup> sarà fin troppo facile inventare un filo conduttore per introdurre l’ultimo esplicito riferimento a Svevo di questo libro:

E quando Robbe-Grillet, scoprendo in Svevo un predecessore del *Nouveau-Roman*, parla del suo tempo malato, indica (anche se non lo dice) proprio quello che è il debito maggiore contratto dalla *Coscienza di Zeno* nei confronti della psicoanalisi, e cioè il mescolarsi di narrazione tematica e narrazione cronologica, il disintegrarsi di ogni legame fondato sulla complementarità immediata tra successione e causa: lo svolgimento lineare risulta disgregato dal principio di sovra-determinazione, dall’espandersi reticolare di ogni segmento. <sup>19</sup>

A distanza di tre capitoli e una cinquantina di pagine, la riflessione sul tempo fa nuovamente sbocciare «grandemente alla chetichella» (per citare il primo che se ne è accorto!<sup>20</sup>) un riferimento al peculiare alternarsi di piani temporali nella *Coscienza*, già oggetto di attenzione ne *L’impiegato Schmitz*, dove è possibile trovare una formulazione in parte identica a quella proposta in *Freud la letteratura e altro*: anche in questo caso, dunque, l’analisi del testo sveviano sembra aver messo in moto una macchina interpretativa che da un lato si muove fin da subito su ingranaggi freudiani e dall’altro innesta una riflessione originale su quegli stessi ingranaggi, con un produttivo e frequente scambio di ruolo tra oggetto e strumenti del lavoro critico. All’uso esplicito e programmatico di Freud per leggere Svevo sembra dunque affiancarsi e sovrapporsi un uso implicito, riflesso e dunque non sempre necessariamente consapevole, di Svevo per rileggere Freud, nella misura in cui per entrambi può essere considerata appropriata la definizione di «formidabile sceneggiatore di problemi letterari»<sup>21</sup> applicata da Lavagetto a Henry James in quell’*Eutanasia della critica* che si presenta, per i contenuti più che per la data, come una sorta di testamento spirituale. Nel libello, Svevo è nominato solo una volta, ma il passo delle *Confessioni del vegliardo* citato proietta narrativamente (o, per citare lo stesso *Vegliardo*, letteraturizza) la congiuntura storico-culturale che genera e anima (anche polemicamente) il libello stesso:

Aggredita, circondata, minacciata nella sua sopravvivenza [...], la critica letteraria ha reagito – come dicevo – rinserrando le fila e chiudendosi in sé: specializzandosi, producendo libri e saggi che hanno come pubblico potenziale altri critici letterari (che raramente li leggono) o studenti che li fotocopiano, talvolta li studiano e quasi sempre li dimenticano. Poco male, forse, se all’operazione presiedesse lo spirito ironico che

<sup>17</sup> Ivi, p. 203.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Ivi, p. 253.

<sup>20</sup> Lettera di James Joyce a Italo Svevo del 30 gennaio 1924, in Italo Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall’Oglio, 1965, p. 29.

<sup>21</sup> Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, cit., p. 69.

accompagnava il vecchio Zeno Cosini al momento di rimettersi a scrivere: «Se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso».<sup>22</sup>

Per quanto la citazione sia lasciata cadere quasi di passaggio, con quel cenno a uno «spirito ironico» che sembra ridurla a un rinvio di alleggerimento, l'*incipit* delle *Confessioni di un vegliardo* propone una riflessione sulle ragioni primarie dello scrivere (e del leggere) che anticipa (o risponde?) l'urgenza emergenziale fronteggiata fin dal titolo in *Eutanasia della critica*. Se anche nelle cento pagine scarse di questo saggio è possibile riconoscere, sviluppati e valorizzati, altri spunti, non espliciti, riconducibili a Svevo (e, ovviamente, al lavoro critico di Lavagetto su Svevo),<sup>23</sup> è lecito supporre che la stessa, imponente operazione editoriale portata a termine in quegli anni dal critico, con la direzione, per la collana dei «Meridiani», dell'edizione di *Tutte le opere* di Svevo, possa e voglia essere riconosciuta come la risposta concretamente operativa alla crisi del critico come mediatore culturale dalla quale il libello ha tratto la sua drammatica ispirazione. Perché, se il pericolo è rappresentato dal fuoco incrociato di un esercizio critico autoreferenziale al limite dell'autismo da un lato, e dall'altro da strategie di commercializzazione che svendono i testi in una logica *low cost* disposta a tagliare le spese necessarie per un apparato che ne renda possibile una ricezione adeguata, l'edizione diretta da Lavagetto ha rappresentato, in quel momento storico, la scommessa, coraggiosa e vinta, sulla riproposizione e definitiva canonizzazione di un classico della letteratura italiana attraverso impegnative soluzioni editoriali funzionali al raggiungimento di target di pubblico e livelli di fruizione diversi. La scelta, tutt'altro che scontata, di affiancare apparato genetico e commento puntava, infatti, sulla possibilità di offrire contemporaneamente al lettore specialista gli strumenti necessari per un lavoro critico sul testo fino a quel momento non disponibili per Svevo, e al lettore comune le coordinate culturali per inquadrare e discretamente orientare la sua lettura, arricchendola di senso. In questa prospettiva, sarà dunque lecito scegliere, per chiudere questo percorso programmaticamente periferico sugli studi sveviani di Lavagetto, che non a caso si è trovato a intersecare snodi centrali nella strada maestra della sua complessiva avventura critica, metodologica e teorica, una citazione tratta da una delle ultime pagine della sua *Eutanasia*:

Imparare a vedere in che modo, secondo quali procedure, accettando quali regole o infrangendole, con quali trucchi e stratagemmi congiunturali, con quali calcoli, seguendo quali percorsi, con quali ripensamenti e con quante correzioni, con quali miracoli di ingegneria e accorgimenti strategici un autore ha edificato la propria opera, non impoverisce in alcun modo il piacere elementare della lettura: lo integra, lo rende meno aleatorio e più articolato, pluridimensionale ed enigmatico.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>23</sup> Basterebbe rileggere alcune citazioni foucaultiane sul rapporto tra scienza e psicanalisi (ivi, pp. 29-30) e verità e menzogna (ivi, p. 41) o il passo relativo alla distinzione tra io empirico e io estetico (p. 45), per limitarsi a qualche esempio.

<sup>24</sup> Ivi, p. 86.

# saggi

Arnaldo Bruni

## Franco Marcoaldi o dell'attualità: il poeta nella *Quinta stagione*

Il saggio studia l'ultima raccolta poetica di Franco Marcoaldi e le difficoltà di comunicazione denunciate. Si propone di sottolineare le particolarità tematiche del «monologo drammatico» sia riguardo ai contenuti sia per quanto attiene alla maniera del linguaggio poetico.

*The essay examines the latest collection of poetry by Franco Marcoaldi and the difficulty of the social communication today. The article also intends to explore the ways in which poetry is constructed between the model of «monologo drammatico» through the analysis of the plot both the matter and the poetic language.*

Ai bibliotecari della Nazionale Centrale e delle Comunali di Firenze, samaritani del libro durante la seconda ondata della pandemia.

La poesia di Franco Marcoaldi si dispone nel segno di una cifra omogenea, distinta da una fisionomia originale e accaparrante. Ne costituisce testimonianza in prima battuta l'arco della durata, scandita ormai in nove unità come rammenta la quarta di copertina dell'ultima plaquette, *La quinta stagione*, appena uscita nella più diffusa collana di versi oggi attiva, la «Collezione di poesia» di Einaudi: «Di Franco Marcoaldi (1955) Einaudi ha pubblicato otto precedenti libri di poesia». <sup>1</sup> L'avviso interessa non tanto per la segnalazione della molteplicità dell'impegno, pure ragguardevole, quanto piuttosto per il retroterra allusivo consegnato all'ipotesi indiretta di uno sviluppo organico. Nasce perciò il desiderio, nel lettore al corrente della sua ricerca, di tentare di fare il punto, cercando di intendere i nuclei propulsivi di questa felice continuità, a partire dall'ultima raccolta ancora fresca di stampa. Non è difficile cogliere almeno gli spunti più evidenti, quelli che nella terminologia di Spitzer costituiscono i «gruppi di emozioni» o i «gruppi associativi» <sup>2</sup> perché fitti e costanti. Emerge infatti la volontà dell'autore di esplicitare in modo inequivocabile i termini di una poesia votata alla proposta della corda civile, in nome di una pulsione che alimenta la denuncia di una situazione sociale di emergenza. Articolato in dodici stazioni, il «monologo drammatico» in parola, a norma della definizione di

<sup>1</sup> Si veda la quarta di copertina della *Quinta stagione. Monologo drammatico*, uscita come n. 479 della serie, con il finito di stampare del «mese di ottobre 2020». Si rammenti che i rinvii rimandano di seguito al numero d'ordine dei monologhi del testo (I-XII), seguiti dal numero di pagina (pp. 1-66). La mia dedica di apertura si riferisce al prestito esterno organizzato dalla Nazionale Centrale e al servizio a domicilio promosso dalle Comunali di Firenze, durante il recente incedimento delle conseguenze del Covid-19. Grazie a questa opportunità, mi è stato possibile ricevere comodamente a casa i libri dell'autore.

<sup>2</sup> L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in *Critica storica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1965, p. 272, nota 7.

autore ribadita nella *Nota* conclusiva, si compone di una trama che subito in apertura descrive lo smarrimento sopraggiunto nell'arruffato e misterioso presente: «È una stagione nuova, sconosciuta, / che le quattro della tradizione / raccoglie, supera e scompone / aprendo il campo a un tempo / indefinito, penoso e scriteriato – / sole nell'uragano, arcobaleno / al buio, sete dell'affogato – / cieca ricerca di un comune / afflato che tenga insieme quanto / invece si slabbra, sfalda, decompone: / ecco la quinta, inedita stagione» (I, 3).

Si tratta di una denuncia che riecheggia motivazioni diffuse di altri, visto che consuona, per rimanere nell'attualità, con la diagnosi consegnata da Claudio Magris a una riflessione recente: «Provo un certo sconcerto intorno a cose che io non avrei mai creduto di vedere, non solo sul piano nazionale. Per esempio, un anno fa circa ho visto in tv che, nella piazza centrale di Varsavia, che fu distrutta totalmente dai nazisti, cittadini polacchi marciavano con svastiche e croci uncinata. Sono rimasto allibito. Quello che mi colpisce è proprio la mancanza di una normale logica. Un mondo alla rovescia. Non più il mio mondo».<sup>3</sup>

La notifica diretta di un'estraneità personale ai tempi si accorda con il messaggio della poesia, della quale preme cercare di intendere in prima battuta le modalità che delineano il quadro descritto. Il percorso del poeta, dopo la constatazione appena citata dell'entropia sopraggiunta (I), deve constatare a sorpresa l'evidenza del postmoderno perché «Tutto è già stato detto»: il che significa che l'esito sopraggiunto si è costituito progressivamente nel tempo (II, 7).<sup>4</sup> La circostanza pare peculiare perché altri poeti, come Marina Cvetaeva, ricordata a testo con il nome proprio, hanno intuito il garbuglio, evidenziato dal bisticcio aritmetico che confonde l'andamento di senso trascinando nella terra incognita della nuova realtà: «la quinta stagione / reclama un sesto senso e una quarta / dimensione» (III, 11). Il momento inedito, di difficile comprensione, sollecita la tendenza all'impiego di un surplus di parole, che è il vizio segreto del taglio dialogico diffuso, («Sostieni che straparlo?», IV, 17), con una indulgenza al prefisso dell'eccesso già sperimentato fin da *Celibati al limbo* (1995) «Strapenso. Strasogno. Stradico» (54), atteso che la risposta risuona qui come un riecheggiamento a distanza: «Molto si parla / quando non si ha niente da dire» (I, 3).

L'eccesso della verbosità si propone, accostando ora versi e prosa, nel segno di un'arguta battuta giornalistica di Corrado Augias che segnala a sua volta il vaniloquio dilagante: «Non c'è più bisogno di pensare per essere (*cogito ergo sum*), povero Cartesio. Parlare basta e avanza: *loquor ergo sum*».<sup>5</sup>

D'altra parte l'interferenza di un vissuto mutevole e cangiante («le maschere sociali che / via via ho indossato») propelle solo il desiderio di fuga («mi piacerebbe / considerarmi congedato», V, 21, 22), nella consapevolezza tuttavia della «comune danza funebre / che inghiotte tutti e ciascuno» (VI, 26). Lo scatto di volontà si riduce al rovesciamento di una formula di Montale degli *Ossi di seppia* (*Non chiederci la*

<sup>3</sup> Conversazione tra G. Conte e C. Magris, *L'urgenza della memoria. Dialogo su letteratura e politica*, in «La Lettura», n. 470, domenica 29 novembre 2020, p. 2.

<sup>4</sup> Il motivo era affiorato già in una precedente raccolta di Marcoaldi, *L'isola celeste* (2000, p. 55), esplicitato da una citazione in epigrafe di Michael Talbot: «Il concetto di entropia vuole che a ogni evento, per quanto insignificante, l'universo sia sempre più caotico».

<sup>5</sup> Cfr. *Le lettere* di C. Augias, *Il confine tra la realtà e le parole*, in «la Repubblica», venerdì 20 novembre 2020, p. 31

*parola*: «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»), asseverata nel trapasso fra i monologhi VI e VII tramite l'espedito retorico delle *coblas capfinidas* impiegate in un registro contrastivo: «ciò che spero e ciò che voglio. [VI, 29] // Voglio l'oceano che non ha memoria» (VII, 31). Ma l'impegno si riduce a un raggio di azione individuale perché si accompagna a un rifiuto generale del passato, investendo anche l'anomalo presente: «non voglio più la storia, visto / che tutto il tempo è eterno // tempo del presente» (VII, 31). Nel rifiuto, ribadito in VII, 33, alimentato ancora dalle suggestioni montaliane di *Satura I (La storia*: «La storia non è magistra / di niente che ci riguardi»), si riconosce, a conferma di un'auscultazione attenta dell'oggi schiacciato sull'attualità («Tutto è contemporaneo», IX, 41). Ne risulta l'incrocio scoperto con quanto scrive ancora Corrado Augias sul fenomeno in corso, del tutto assimilabile: «L'impressione è che [oggi] si sia piuttosto toccato l'estremo opposto [rispetto al passato]: trascurare la storia, in generale tutto ciò che è stato, alla luce di un invasivo presente, frenetico e confuso, che riempie la vita di individui per lo più ignari del passato, disinteressati al futuro».<sup>6</sup>

Nella *tabula rasa* di un presente assoluto la tentazione è di rivolgere l'attenzione ad altro, per esempio, al «regno vegetale», alterità attrattiva rispetto al mondo umano ignaro di quanto pure ha sott'occhio: «Accecati dalla nostra presunzione / pensiamo per davvero che gli alberi / siano stati messi lì per farsi / rimirare? / Gradevoli gingilli / offerti dal creatore / per un variopinto, festoso / fondale naturale?» (VIII, 35). Di qui lo spazio concesso a Stefano Mancuso, autore di una rivoluzione negli studi sulle piante, celebrato con un richiamo leopardiano come «scienziato ardimentoso» (VIII, 37; «Italo ardito»: Leopardi, *Ad Angelo Mai*; ivi, 77 «Ligure ardita prole», cioè Colombo).<sup>7</sup> Ma l'avviso della singolarità dell'universo alluso, riconosciuto come preminente, lascia scoperto un desiderio inattuabile di verità, fatto salvo solo «il moto arcano» della «commozione»: «C'è già tanto disordine in questo / nostro, impenetrabile presente: / almeno fosse un po' più chiaro / cosa è accaduto nel passato» (IX, 40). L'assillo è accresciuto dalla rivelazione che anche nel mondo animale c'è qualche concorrente superiore, per esempio il gatto «che, comunque vada, / lui ce la farà. Perché è / al contempo cavallo e cavaliere, / bastevole a se stesso, estraneo / alla morsa padrone-servitore» (X 45). Per l'uomo non rimane se non la *chance* dell'esortazione utopica («Ah soldato, mio soldato, / mio fratello defraudato; / strappa quelle dannatissime / mostrine e marcia senza stelletta / insieme a me nella visione») o dell'apostrofe aggressiva: «Voi, uomini di potere / che ve ne state / giorno e notte al tavolo da gioco, / neanche sapete quanta solitudine / e dolore, quanta infelicità, / quale ininterrotta e sconsolata / spoliatura dell'identità, / patiscono le genti» (X, 46-47).

<sup>6</sup> C. Augias, *Breviario per un confuso presente*, Torino, Einaudi, 2020, p. 96. Il tema è ragionato ora in forma di discorso storico da A. Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, Einaudi, 2021

<sup>7</sup> Stefano Mancuso (Catanzaro 1965), docente di Arboricoltura generale e etologia vegetale all'Università di Firenze, il suo ultimo libro *La pianta del mondo*, Bari, Laterza, 2020.



Il ricorso dell'utopia e il sussulto veemente anticasta consentono di intendere il nucleo profondo di un'azione umana condannata all'inermità, dal momento che è coniugata con l'archetipo di un progenitore mitico ravvisabile nella prassi di Sisifo, presente in apertura (I, 6) e evocato anonimamente in una descrizione inequivocabile di un gesto inutile: «ho salito / con fatica ripide scale / che portavano alla sommità / dell'edificio. E arrivato quasi / in cima, mi crollava tutto / addosso e dovevo ricominciare / dall'inizio: un autentico supplizio». (XI, 51). La difficoltà, dovuta alla scoperta reiterata di una meta inattuabile, sollecita il sogno di una via di fuga eccentrica, il rifugio nello spazio siderale della missione astronautica di Apollo 11, su cui si sovrappone il rischio corso dall'esito pericoloso del tentativo di Apollo 13.<sup>8</sup> Ma anche in questo caso non si verifica l'«allunaggio» perché «è andato tutto storto», sicché si può salvaguardare soltanto la sopravvivenza strappata per un caso fortuito: «Ed ecco, miracolo, il pianeta / azzurro che ci viene incontro» (XII, 55). L'atterraggio però riconduce alla verifica della solita condizione umana, analizzata nell'ultimo e riassuntivo monologo (di qui l'estensione insolita della misura, fino a 227 versi, rispetto ai precedenti, inferiori o superiori di poco a cento), in una pluralità di esperienze che si confermano tutte delusive. Perfino il tentativo di identificarsi, «Novello Iperione», con il mitico Titano, fallendo, obbliga a chiedere «Pietà e clemenza», a norma di una sottolineatura che avviene per via di un'anafora espansa in versi interi: «per quanto non si è, / per quanto non si può, / per quanto non si fa» (56). La presa d'atto dell'impossibilità di agire sollecita il ritorno al livello elementare del «Sentire con l'orecchio / e con il cuore e tutti gli altri sensi» (57). Muniti di questo realismo basico, ci si augura di «vivere / con pienezza e con coraggio / la nostra comica e dolente – // esistenziale passeggiata / nello spazio sublunare» (58). Tale stentata sopravvivenza, escluse le impraticabili frequentazioni ipogee, sarà la perigliosa avventura di «parassiti» di «una realtà / malcerta, basculante, sconquassata» (60, 61). L'unica ancora di salvezza è ricercata nell'appello a una solidarietà riscoperta, nel segno, viene fatto di supporre, di un sottotesto ottocentesco, la «social catena» dell'appello solidaristico della *Ginestra* leopardiana («L'umana compagnia / Tutti fra sé confederati estima / Gli uomini»): «Fratello mio, sorella mia, / sia cerimonia di passaggio / e sia una festa – per chi abbia / la forza di sostenere / questa stagione di fuoco e gelo / e di tempesta / che non per caso / stentiamo a disegnare» (62).

Infine, se non in virtù di questo appello universalistico almeno per via di una speranza cosmica insopprimibile la natura persistente di «piante celesti» permette di riscoprire «una terra – da sempre, e ancora, / pronta a farsi fecondare» (62). Il pessimismo dell'analisi dunque lascia comunque spazio, per via di una motivazione

---

<sup>8</sup> Apollo 11 è la missione che il 20 luglio 1969 porta sulla Luna Neil Armstrong e Buzz Aldrin. Apollo 13 (11-17 aprile 1970) doveva essere la terza missione per lo sbarco dell'uomo sulla Luna, ma, a causa di una esplosione nel modulo di servizio molti equipaggiamenti furono danneggiati. I tre astronauti perciò dovettero utilizzare il modulo lunare, «Aquarius», non per allunare, ma per rientrare a terra.

vitale inderogabile, a un'aspirazione di riscatto che va oltre il perturbato smarrimento del difficile vissuto.

Se si è azzardata l'esplicitazione scorciata del messaggio, calcando l'accento sulla referenzialità del discorso, è perché la linea della individuazione di senso, in Marcoaldi fortemente privilegiata, si salda con una lingua strettamente embricata, che percorre da un capo all'altro in convergenza la dorsale della sua fantasia poetica. Difatti la scelta del registro medio, articolato sotto forma di dialogo e di lessico ordinario fin dall'incipit (« – E allora? dimmi: come va? / – Abbastanza, dà. Tu invece, come stai?», I, 3), esclude l'impiego delle forme aristocratiche del vocabolario, solo di rado ravvivandosi per via di invenzioni di denominali sorprendenti o di stranierismi eccentrici («acchiocciolati», I, 5; «sniffacolla impasticcati», IV, 17; «pneuma / e cuore», IX, 40). I modi colloquiali del linguaggio, prossimi al parlato, determinano un rapporto singolare con la tradizione poetica. La quale prolifera con recuperi estravaganti, meglio con citazioni microscopiche ed eccentriche, spezzate o allusive, per trovare un equilibrio mediano, secondo una maniera del resto sottolineata in una confessione di poetica nella *Nota* finale: «Questo monologo drammatico, in cui abbondano citazioni implicite ed esplicite, è segnato in particolare dal *De rerum natura* di Lucrezio, le *Foglie d'erba* di Whitman, lo *Zarathustra* di Nietzsche, il *Libro d'ore* di Rilke, i *Cantos* di Pound (è lui la “tigre folle” del terzo canto), i *Quattro quartetti* di Eliot e le *Aurore d'autunno* di Stevens» (65).<sup>9</sup>

Non basta l'indicazione diretta, di seguito si fa riferimento, per completare il giro dei menzionati, ai «richiami ai testi» del «neurobiologo vegetale» Stefano Mancuso, ancora ai *Misteri del sottosuolo* del «viaggiatore ctonio Will Hunt» e a Marina Cvetaeva, concludendo: «Resta comunque che le citazioni a me più care sono quelle volutamente lasciate sotto traccia».

Non deve sfuggire il significato di questa ammissione che propone al lettore una ricerca di significato nell'incrocio fra la denuncia dello spaesamento sopraggiunto e la sua esplicitazione tramite una espressività mediana e riflessa, atteso che la novità comporta una realizzazione inconsueta nel segno della quantità e dell'allusività. Si presenta dunque un gioco sottile fra la tessitura andante del discorso primario e il controcanto dell'ipotesto, quasi che la parola oracolare dei poeti venga richiamata per cercare un appiglio di sicurezza e di orientamento, in ogni modo precario e insufficiente. Volendo assecondare il gioco di enigmistica proposto, si potrà riscontrare, in aggiunta alla casistica già registrata, almeno la suggestione di qualche tessera che occhieggia allusivamente, intrusa tra le pieghe della struttura ordinaria, quasi alla ricerca di una più salda certezza espressiva:

I, 5 «il dì di festa» (Leopardi, *Sabato del villaggio*, 7: «Dimani, al dì di festa»; *A Silvia*, 47: «dì festivi»); II, 9 «è stato al mio primo funerale» (Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*); III, 15 «E quando tutto finirà, il sole / tornerà a impallidire / in un convulso crepuscolo invernale» (Foscolo, *Dei*

<sup>9</sup> F. Marcoaldi, *Quinta stagione*, cit., p. 65: qui anche i passi che seguono immediatamente.

*sepolcri*, 294-295: «E finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»); IV, 19 «cra-cra-cra gracchia la cornacchia» (per l'onomatopea, anche in VII, 32, si rinvia a Pascoli e Zanzotto); V, 21-22 «il gioco d'ombre di un mondo / mascherato da cui mi piacerebbe / considerarmi congedato» (Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 29: «Chiedo congedo a voi»); VI, 27 «E la cagna di lussuria si torce» (Foscolo, *Dei sepolcri*, 78-79: «Senti raspar fra le macerie e i bronchi / La derelitta cagna ramingando»); VI, 28 «E mi rigiro di continuo / nel letto» (Dante, *Purg.* VI, 149-151: «vedrai te somigliante a quella inferma / che non può trovar posa in su le piume / ma con dar volta suo dolore scherma»); VI, 28 «crudelissimo aprile» (Eliot, *The waste Land*, I, 1: «April is the cruellest month»); VII, 31 «si arrugginiscono le travi, / non tengono i bulloni» (Montale, *Notizie dall'Amiata*, 3-4: «La stanza ha travature tarlate»); VII, 32 «Fumare o non fumare?» (Svevo, *La coscienza di Zeno*;<sup>10</sup> Caproni, *Congedo*, cit., 35-36: «fumare, / scambiandoci le sigarette»); VII, 32 «cerchiamo un varco, una ragione»; XII 56 «ogni creatura senziente / cerca un pertugio, / un varco, uno spiraglio» (Montale, *I limoni*, 25-29: «talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura / il punto morto del mondo l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità»); IX, 41 «nella smaniosa inerzia / della nostra barbarica tribù» (Caproni, *Cabaletta dello stregone benevolo*, 3: «Non sei della tribù»); X, 47 «la pianta umana che per colpa / vostra ha pianto» (Alfieri (*Introduzione alla Vita*: «intendo di estendermi su molte di quelle particolarità, che, sapute, contribuir potranno allo studio dell'uomo in genere; della qual pianta non possiamo mai individuare meglio i segreti che osservando ciascuno sé stesso»)).

Si tratta di un campionario indicativo, non esaustivo, anche perché le agnizioni di lettura notoriamente si trovano, non si cercano. Tale persistenza invasiva va declinata in rapporto a un altro fenomeno vistoso come l'indulgenza massiva all'impiego delle rime e di altre armoniche correlate, sia pure in un impianto metrico in versi liberi, inclini a frequenti e vistosi *enjambements*. Emerge così un quadro abnorme come risulta da alcuni prelievi limitati per economia al primo monologo (3-6):

Rime desinenziali coniugate a grappolo, digradanti cioè da un verso all'altro come rime interne in espansione, con la prima e la terza identica: «dài»: «stai»: «dài» (3); rime sostantivali identiche, aggregate tramite il pedale della rima interna in quadruplici cadenza, in più con replica distanziata che coinvolge tre strofe: «stagione»: «stagione»: «stagione»: «stagione» (3); ancora lo stesso modulo semplificato in due occorrenze, con precedenza del primo elemento come rima interna: «mondo»: «sprofondo» (6); rime difficili a grappolo, perlopiù ricche, distribuite in due strofe: «malevolenza»: «benevolenza»: «indifferenza»: «equivalenza» (4); rima interna per l'occhio con occorrenze sdruciole: «scardinano»: «sconbinano» (4); rima interna e identica nello stesso verso, cioè speculare: «Dici»: «dici», (5); rima baciata infinitiva: «fermarti»: «conservarti» (6); rime partecipiali a grappolo promosse dalla rima baciata entro una strofa: «lodato»: «dimenticato»: «sorpasato» (6).

A rendere straordinaria la casistica, per giunta sviluppata con cellule convergenti come le allitterazioni, le consonanze e le assonanze, è l'inflazione dell'uso, declinato con un'insistenza ossessiva che risuona come controcanto musicale, secondo la maniera, qui accelerata, di Giorgio Caproni, allo scopo di sostenere il discorso, evitandone bassure precipitose. Nel caso di Marcoaldi però l'andamento non è

<sup>10</sup> Si rammenti che Marcoaldi ha prefato un'edizione de *La coscienza di Zeno*, a cura di C. Benussi, Milano, Feltrinelli, 1993, ristampata nel 2014.

intralciato da «slogature sintattiche», come avviene a suo dire nell'esempio del modello, anche se «gli accostamenti» risultano egualmente «arbitrari».<sup>11</sup> La tessitura inconsueta al ricorso formale più accusato di ogni altra evidenza costituisce difatti la cifra di un'ecolalia sistematica, il risvolto del messaggio complessivo, intonato di nuovo per evidenziare lo scompenso di una comunicazione mancata. Non si tratta dunque di una «indistinta melassa del significante» come avviene per esempio in Zanzotto,<sup>12</sup> ancora a detta di Marcoaldi, piuttosto emerge la promozione della forma vuota, per dirla con un bisticcio inevitabile, a un 'significato' dalla parte della sfera espressiva. Il processo formale in sostanza sanziona l'incomunicabilità dichiarata nella referenzialità, resa così circolare per la doppia e ribadita convergenza. Si giunge perciò al punto ostativo, intonato, si è visto, nel segno di una speranza di affrancamento flebile ma necessaria. Perché questa poesia mira alla decostruzione del luccicante universo contemporaneo, svelandone l'intrinseca inanità di senso, senza abdicare peraltro all'attesa di una fuoriuscita positiva alla fine del tunnel obbligato. Risulta perciò confermato il proposito di una ricerca che intende penetrare entro le pieghe della crisi della comunicazione contemporanea per sottolinearne le contraddizioni interne, allo scopo di disinnescarle e riscattarle. Così stando le cose, la suggestione si colloca fatalmente nella sfera dell'utopia: tuttavia la sua immanenza appare fondamentale perché mantiene viva la possibilità di una liberazione dalle spire della complicata pazzia contemporanea. In definitiva è lecito dire che *Quinta stagione* annunci uno sviluppo di esito sicuro, conseguendo un risultato apprezzabile perfino a norma di un avviso dell'autore: «una poesia si può definire riuscita soltanto quando il poeta, inabissandosi nel suo Io, 'porta alla luce del giorno quei nodi di luce' che appartengono all'intera tribù, anche se la tribù non ne era ancora a conoscenza».

---

<sup>11</sup> F. Marcoaldi, *Giorgio Caproni. Viaggio in musica alla fine del mondo*, in *Una certa idea di letteratura. Dieci scrittori per amici*, Roma, Donzelli, 2018, pp. 88-89. Nel descrivere la poesia altrui Marcoaldi sembra ravvisare qualche spunto per un ritratto della propria, a futura memoria: «e via via che la lingua di Caproni si fa più aspra e più dura, si apriranno continue cesure, inversioni di frase e verso, rime al mezzo, prolungamenti di nota, lunghi respiri, pause, silenzi, puntini, spazi bianchi un uso sempre più insistito delle parentesi che indicano una polifonia teatrale dove l'Io si sdoppia, si moltiplica, si disperde. I versi si spezzano, irrompe il parlato [...]». Qui (p. 89) anche la citazione di chiusura.

<sup>12</sup> Idem, *Andrea Zanzotto. Il contagio della poesia*, ivi, p. 24.

Emilio Filieri

«...passaru sulagnu»  
Un Leopardi dialettale con E.G. Caputo

Del poeta dialettale Erminio G. Caputo (1921-2004) appare straordinaria la capacità poetica di ipostatizzare nella parola la sofferta religiosità come ricerca e tormento interiore. Caputo si impegna anche nelle traduzioni dialettali di celebri poeti, in particolare di Leopardi con *Il passero solitario*, di cui coglie la vitalità drammatica.

*Erminio G. Caputo (1921-2004) is a dialect poet with an extraordinary ability to hypostatize a deeply felt religiousness that is a search and an inner torment for him. Caputo is also a translator of famous poems into dialect, such as Leopardi's Il passero solitario, of which he catches the dramatic vitality.*

*1. Erminio G. Caputo e le zolle del 'sacro'*

Nel 2012 dieci componimenti del poeta dialettale leccese Erminio Giulio Caputo dettero vita al volumetto dal titolo appunto *Erminio Giulio Caputo. Dieci inediti*.<sup>1</sup> Risalenti agli anni 1986-87 e 1989 (uno soltanto al 2003), gli inediti rientravano nella fase ultima della sua produzione poetica, propria della piena maturità artistico-esistenziale.<sup>2</sup> Ancora una volta emergeva con forza drammatica il bisogno del sacro, nella necessità del divino che caratterizzava la poesia del Caputo,<sup>3</sup> in un momento storico contrassegnato da un processo di secolarizzazione o desacralizzazione. Autore già di *Marisci senza sule* (*Meriggi senza sole*) e pure della *Fòcara*,<sup>4</sup> simbolo pirico di Novoli, il piccolo centro salentino da cui proveniva la famiglia del poeta di *Biancata*,<sup>5</sup> Caputo appariva cittadino del mondo per le molteplici esperienze con la famiglia (a Trani, a Lucera, a Lecce, sino al ritorno a Novoli); e poi per la sua professione negli

<sup>1</sup> *Erminio Giulio Caputo. Dieci inediti*, Martina Franca di Taranto, Artebaria, 2012. La pubblicazione ebbe la cura della figlia Lidia, incaricata di Filosofia morale presso l'Università del Salento, con una postfazione di chi scrive.

<sup>2</sup> Si consenta il rinvio a Emilio Filieri, *Poeti dialettali salentini: Erminio Giulio Caputo e Francesco Morelli*, in «L'Idomeneo», Rivista della Società di Storia patria per la Puglia-Deputazione di Lecce, *Le lingue del Salento*, n. 19, 2015, pp. 267-290, in particolare 267-274.

<sup>3</sup> Nato da genitori salentini a Campobasso il 26 novembre 1921, Caputo rientrò come direttore di Ragioneria presso il Comune a Lecce, dove morì il 9 febbraio 2004. Resta esemplare il componimento *La bilancia*, in cui il poeta gioca sull'ambivalenza del termine, tra lavoro di contabilità e consuntivo biografico: «Tant'anni de bilanci [...] me fazzu nu bilanci [...]» in *La chesùra*, pp. 61-62. Dalle esperienze di una vita spesa tra appalti e contabilità da quadrare, nella routine burocratica talvolta amarognola, il suo spirito inquieto incontrava la poesia come testimonianza vitale e strumento di salvezza, lungo le stagioni dell'esistenza in bilico dinanzi allo scacco.

<sup>4</sup> È noto, la *fòcara* è un enorme falò acceso con ampio concorso popolare nella notte del 16 gennaio, vigilia di S. Antonio abate, come propiziazione per il superamento dell'inverno, in notevole rilievo anche liturgico.

<sup>5</sup> Erminio Giulio Caputo, *Biancata. Opera omnia: t.1 La Fòcara; t. 2 Marisci senza sule. La chesura; t. 3 Àprime Signore. Spilu te site*, a cura di Gino Pisanò, Galatina, Congedo, 2001. *La chesura* indica il recinto, il fondo rustico chiuso; *Spilu te site* rinvia al desiderio di melagrana (*sita*, gr. *σίδη*).



enti locali (in Toscana a Campi Bisenzio e nelle Marche a Jesi). Nel sofferto cammino del poeta, attraverso versi aspri e tormentati, costante si rafforzava una visione di Dio nella possibilità del riscatto e della salvezza, per la liberazione dall'infelicità.<sup>6</sup> In tal senso significativi appaiono i passaggi di Valli, nella sua *Prefazione* al tomo III di *Biancata*,<sup>7</sup> con la lucidità critico-esegetica declinata senza dimenticare i sentieri dell'intima comprensione:

Il suo cammino va dalla facile condiscendenza al risentimento etico, all'avventura intellettuale, all'azzardo di una scommessa culturale che coinvolge in pari grado la vicenda esistenziale e quella della parola; il suo sentimento morale è ora sottoposto alla prova più dura che è quella di attingere le porte dell'inconoscibile e dell'assoluto senza rinnegare se stesso, conservando alla religione la sua dimensione umana e convogliando verso di essa tutto il buono e il cattivo che era ed è dentro l'uomo, che era ed è dentro la sua storia e perfino dentro la sua letteratura.

Nel superamento della condizione di chi vive la mancanza di grazia, sull'orizzonte del riscatto, come a colmare distanze si percepiva la prossimità dell'Altro: la chiamata o il soccorso illuminava l'inquieta ricerca per una forse non impossibile conquista. Il fitto colloquio con Dio incontrava in Agostino il libro principe della sua lirica effusione, per cui il modello delle *Confessioni* sembra illuminare la tessitura di alcune raccolte caputiane. Tale tematica ha pure trovato ampio spazio fra gli studiosi per tempi, adiacenze e prospettive della poesia dialettale caputiana, in vero disvelando profondità e suggestioni in grado di sostenere la serietà e la forza del suo linguaggio poetico, ben oltre le limitazioni spesso assegnate allo strumento linguistico del dialetto.<sup>8</sup> Accanto al ricordato Valli,<sup>9</sup> fra i primi a individuare il "barocco dell'anima" espresso da Caputo nei suoi versi, giova subito segnalare le sempre caratterizzanti annotazioni di Marti:<sup>10</sup> dai due maestri si dipartiva la riflessione critica sull'eclettismo caputiano in compresenza di contenuti, in varietà di fonti e di modelli, arricchita dallo sguardo retrospettivo di Pisanò,<sup>11</sup> per una mappa tematica caputiana sviluppata sul tema-chiave Salento con «la terra genesiaca, medesima nei suoi segni iconici, millenari, epperò violata, contraffatta, perduta». Tra l'altro proprio Valli richiamava la per molti aspetti esemplare introduzione di Nicola G. De Donno,<sup>12</sup> preposta alle trentadue poesie della raccolta caputiana *La chesùra*, con direzioni differenti della sua poetica, ora modulata su aspirazione elegiache, ora condensata su vortici mistico-religiosi, ora aperta a istanze pedagogico-civili.

<sup>6</sup> Donato Valli, *Erminio Giulio Caputo*, in Donato Valli e Anna Grazia D'Oria (a cura di), *Novecento letterario leccese*, Lecce, Manni, 2002, pp. 74-76.

<sup>7</sup> Donato Valli, *Prefazione*, in Erminio Giulio Caputo, *Biancata*, III, cit., pp. 8-9.

<sup>8</sup> A tal riguardo si veda il notevole contributo sul trilinguismo nella civiltà letteraria italiana: Mario Marti, *Il trilinguismo delle lettere "italiane" e altri studi di italianistica*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 7-25. Per altri aspetti linguistici, cfr. Maria Antonietta Grignani, *Convergenze unificanti e spinte centrifughe nell'uso della lingua*, in *Il Novecento. Storia della Letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Milano, Il Sole 24 Ore, 2005, p. 245.

<sup>9</sup> Donato Valli, *La letteratura dialettale salentina. Dall'Otto al Novecento*, Galatina, Congedo, 1995, pp. 825-826.

<sup>10</sup> Mario Marti, *Per una linea della lirica dialettale salentina*, Napoli, Morano, 1987, pp. 408-410.

<sup>11</sup> Gino Pisanò, *Prefazione*, in Erminio Giulio Caputo, *Biancata*, cit., pp. 7-11.

<sup>12</sup> Nicola G. De Donno, *Prefazione*, in Erminio Giulio Caputo, *Biancata*, I, cit., pp. 51-73.



A parere di chi scrive<sup>13</sup> però centrale e decisiva rimane l'ispirazione mistico-religiosa, sviluppata in prolungata intensità e in pieno coinvolgimento emotivo e fantastico di ricerca lirico-filosofica, per l'adesione al *Verum* scandagliato e rivissuto in intimo e profondo sentimento.<sup>14</sup> Senza escludere altre sollecitazioni e la non sotterranea tensione civile in direzione comunitaria, in Caputo prevale il tema mistico-religioso, centripeto rispetto alle ricordate varie linee, convergenti verso quel nucleo concentrato per forza e intensità. Desiderio di infinito, aspirazione a un tempo eterno, oltre ogni nota ossimorica, e bisogno di immensità sembrano intrecciarsi nella necessità di un superamento dei limiti, dinanzi alla sofferenza dell'umano e nella coscienza della condizione di pena dell'esistere: Caputo non si riduce in circolo autoreferenziale, ma allarga tale dimensione di ricerca ai suoi simili, nell'estensione comunitaria, in una spirale di tesa speranza, come voce di ogni vita. In tale prospettiva Caputo pare quasi smentire le analisi relative alla dichiarata eclissi del sacro: a fronte dell'impossibilità dell'esperienza del «radicalmente Altro»<sup>15</sup> di disincantati enunciati, il poeta salentino sembra frugare tra i sensi del trascendente, con l'esigenza profonda di un confronto della coscienza del limite con il valore dell'umanità dinanzi all'Assoluto.<sup>16</sup> Già nel volume pubblicato nel 2003 Giorgio Bárberi Squarotti<sup>17</sup> avvertiva l'importanza spesso decisiva del sacro,<sup>18</sup> come urgenza e vera emergenza nella ricerca del 'fondamento', tema poi ripreso in numerose occasioni e da plurime voci. Un «nuovo Umanesimo» pare necessario, per il «religioso» non come un fine della letteratura, ma come ricerca di senso insita in essa: la poesia si direbbe religiosa solo quando si facesse portavoce degli interrogativi umani nell'esigenza di un «oltre», con l'emersione della condizione dell'artista su un piano privilegiato nell'incontro con l'Altro, in un ritorno alla poesia come «ponte verso il divino».<sup>19</sup>

Il bisogno primario del senso fondativo di una società complessa è apparso nuovo elemento significativo nel dibattito culturale e letterario, anche con specifiche giornate di studio nell'invito «a prendere coscienza del compito epocale assegnato alla

<sup>13</sup> Si consenta il rinvio a Emilio Filieri, *Sugli "Inediti" di E. G. Caputo e sulla sua poesia*, in Id., *Letteratura e Unità d'Italia. Dalla regione alla nazione*, Bari, Progedit, 2011, pp. 117-142; e si veda anche Id., *Postfazione. La forza della speranza*, in Erminio Giulio Caputo, *Dieci Inediti. 1986-2003*, cit., pp. 47-59.

<sup>14</sup> Di particolare interesse Hermann W. Haller, *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1999, pp. 281-282.

<sup>15</sup> Cfr. Sabino Acquaviva, *L'eclissi del sacro nella società industriale*, Milano, Comunità, 1961; com'è noto, S. Acquaviva (Padova, 1927-ivi, 2015) teorizzò la scomparsa della dimensione del sacro dalla vita dell'uomo, nella secolarizzazione del mondo e della religione, anche sulla scia di M. Weber (1864-1920) e di É. Durkheim (1858-1917).

<sup>16</sup> Cfr. anche Sebastiano Martelli, *La religione nella società post-moderna. Tra secolarizzazione e de-secolarizzazione*, Bologna, EDB, 1990.

<sup>17</sup> Si veda del critico piemontese *I miti e il sacro. Poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 2003, incentrato su due poeti, d'Annunzio e Montale: il primo con l'illusione di esaurire il detto e il dicibile della poesia, davanti alle scienze e all'economia; Montale con l'idea di accettare lo scacco della modernità e recuperare la parola come valore del sacro.

<sup>18</sup> Cfr. Giuseppe Langella (a cura di), *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata*, Atti del Convegno Nazionale- Università Cattolica di Brescia (8-9 novembre 2010), Borgomanero-Novara, G. Ladolfi, 2012; ivi in particolare Giorgio Bárberi Squarotti, *I simulacri del sacro cristiano*, pp. 71-107, e Giuseppe Langella, *Il nomade e il cielo: moti, ansie e domande della poesia novecentesca*, pp. 163-177.

<sup>19</sup> Francesco Diego Tosto, *La letteratura e il sacro*, in *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata*, Atti del Convegno Nazionale, cit., p. 119.

letteratura nel tempo della secolarizzazione»,<sup>20</sup> e a ritrovare nella Bellezza il valore capace di far dialogare credenti e non credenti nella ricerca di un fondamento comune, con significativi lavori critici fra F. D. Tosto<sup>21</sup> e P. Gibellini.<sup>22</sup>

Di recente, per merito della figlia Lidia, è stato possibile avvicinare un aspetto inedito, ma colmo di interesse della personalità del Caputo, legato alle sue traduzioni in dialetto di significative poesie della letteratura italiana, insieme con esemplari della spagnola (da Garcia Lorca), della russa (da Evgenij Evtušcenko), della cilena (da Pablo Neruda) e della rumena (da Eugen Jebeleanu). I componimenti oggetto di impegno traduttorio a opera dell'autore salentino erano Giacomo Leopardi, *Il passero solitario*; Eugenio Montale, *Corno inglese* e *Scirocco*; Salvatore Quasimodo, *Curva minore* e *Lamento per il sud*; Franco Fortini *Lettera*; Garcia Lorca, *Ballata interiore*, *Nuovi canti* e *Il concerto interrotto*; Pablo Neruda, *Cinquantunesimo*. Seguivano poi del poeta e romanziere Evtušcenko *I Tormenti di coscienza*, *La dannazione del secolo* e *Grazie*; e infine di Eugen Jebeleanu *L'incontro con Hiroshima*. Le traduzioni caputiane rivelano un impegno di *limae labor* ancora inesausto a cavaliere del secolo, attraverso trent'anni di poesia. In tal senso opportuna testimonianza offrì l'*Inserto cultura* di agosto-settembre 1998 della rivista «Presenza taurisanese»: <sup>23</sup> dedicato a Leopardi, in traduzione dialettale l'*Inserto* presentava due traduzioni di Caputo (*Lu passaru sulagnu-Il passero solitario*, risalente all'aprile 1970; *Lu sabbatu a llu paise-Il sabato del villaggio*, luglio 1998), una di Nicola De Donno (*A lla luna-Alla luna*, giugno 1998), e una di Gigi Montonato (*L'infinitu-L'infinito*, maggio 1998).

<sup>20</sup> Giuseppe Langella, *Il nomade e il cielo: moti, ansie e domande della poesia novecentesca*, cit., p. 166.

<sup>21</sup> Francesco Diego Tosto, *La letteratura e il sacro*, II, Napoli, ESI-Edizioni Scientifiche Italiane, 2011: il secondo volume è dedicato alla poesia *L'universo poetico (Ottocento e prima parte del Novecento)*, con una miscellanea di testi sulla presenza forte e variegata della dimensione del sacro nei versi dei poeti italiani.

<sup>22</sup> Come è noto, *La Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009, intende definire in analisi originale e con i migliori specialisti il ruolo e la presenza della Bibbia nella letteratura italiana.

<sup>23</sup> *A Giacomo Leopardi. Omaggio salentino, nel Bicentenario della nascita*, in «Presenza taurisanese», a. XXVI, n. 8-9, agosto-settembre 1998, p. 7. A dicembre 2020 il mensile diretto da Luigi Montonato raggiungeva l'anno XXXVIII.

2. Leopardi e Il passero solitario<sup>24</sup> nel dialetto di Caputo

Ecco il componimento:

*Il passero solitario*

D'in su la vetta della torre antica,  
 passero solitario, alla campagna  
 cantando vai finché non more il giorno;  
 ed erra l'armonia per questa valle.  
 Primavera d'intorno 5  
 brilla nell'aria, e per li campi esulta,  
 sí ch'a mirarla intenerisce il core.  
 Odi greggi belar, muggire armenti;  
 gli altri augelli contenti, a gara insieme  
 per lo libero ciel fan mille giri, 10  
 pur festeggiando il lor tempo migliore:  
 tu pensoso in disparte il tutto miri;  
 non compagni, non voli,  
 non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;  
 canti, e cosí trapassi 15  
 dell'anno e di tua vita il piú bel fiore.

Oimè, quanto somiglia  
 al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,  
 della novella età dolce famiglia,  
 e te, german di giovinezza, amore, 20  
 sospiro acerbo de' provetti giorni,  
 non curo, io non so come; anzi da loro  
 quasi fuggo lontano;]  
 quasi romito, e strano  
 al mio loco natio, 25  
 passo del viver mio la primavera.  
 Questo giorno, ch'omai cede alla sera,  
 festeggiar si costuma al nostro borgo.  
 Odi per lo sereno un suon di squilla,  
 odi spesso un tonar di ferree canne, 30  
 che rimbomba lontan di villa in villa.

<sup>24</sup> Si veda *Il passero solitario*, in Giuseppe e Domenico De Robertis (a cura di), *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 154-162. Preziosi sono i contributi di Luigi Blasucci, sia in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, sia in *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989. Di Blasucci sono apparsi in diverse sedi significativi contributi: *Il pensiero dominante* (in «Testo», XXXVIII/2, 1998, pp. 37-47), *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* (in «Moderna», I/2, 1999, pp. 75-84), *Bruto minore* (in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 841-878), *L'infinito* (in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XI/1-2, 2008, pp. 185-195), *La vita solitaria* (in *Studi in onore di Nicolò Mineo*, «Siculorum Gymnasium», LVIII-LXI, 2005-2008, pp. 270-292), *La sera del dì di festa* (in «Studi Italiani», XXI/1, 2009, pp. 75-93); ma ora Luigi Blasucci (a cura di), *Giacomo Leopardi, Canti*, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 2019, vol. I, pp. LXXXI-470.

Tutta vestita a festa  
 la gioventú del loco  
 lascia le case, e per le vie si spande;  
 e mira ed è mirata, e in cor s'allegra. 35  
 Io, solitario in questa  
 rimota parte alla campagna uscendo,  
 ogni diletto e gioco  
 indugio in altro tempo; e intanto il guardo  
 steso nell'aria aprica 40  
 mi fère il sol, che tra lontani monti,  
 dopo il giorno sereno,  
 cadendo si dilegua, e par che dica  
 che la beata gioventú vien meno.

Tu, solingo augellin, venuto a sera 45  
 del viver che daranno a te le stelle,  
 certo del tuo costume  
 non ti dorrai; ché di natura è frutto  
 ogni vostra vaghezza.  
 A me, se di vecchiezza 50  
 la detestata soglia  
 evitar non impetro,  
 quando muti questi occhi all'altrui core,  
 e lor fia vòto il mondo, e il dí futuro  
 del dí presente piú noioso e tetro, 55  
 che parrá di tal voglia?  
 che di quest'anni miei? che di me stesso?  
 Ahi! pentirommi, e spesso,  
 ma sconsolato, volgerommi indietro.

Ecco la traduzione di Caputo:

*Lu passaru sulagnu*  
 De su la cima de la turre ntica,  
 passaricchiu sulagnu, alla campagna  
 nd'ai cantandu fenca ll'Ae Maria;  
 e l'armonia se spande intra ll'u fièu.<sup>25</sup>  
 La primavera 5  
 brilla ntra ll'aria e pitta la campagna  
 e lu core se prèscia<sup>26</sup> cu lla uàrda.  
 Scama<sup>27</sup> la mandra e belanu li agnelli;  
 l'autri uceddì cuntienti sta festiscianu,  
 ntricciandu mille girotondi 'ncelu, 10

<sup>25</sup> Voce arcaica, 'fièu' (dal latino feudus) equivale a contrada campestre, terreno agreste.

<sup>26</sup> Rallegrarsi, allietarsi (dal lat. pretium); in it. pregiare, sentirsi onorato.

<sup>27</sup> La voce si lega al verso dell'animale indicato: belare, muggire, miagolare, grugnire (dal lat. exclamare, mandar grida).

lu mègghi tiempu de la vita loru.  
 Tie pensusu, de sparte, uardi nturnu;  
 li cumpagni, li uèli, la llecria  
 nu te prèmunu filu;  
 sulagnu canti e passi 15  
 lu fiuru fiuru de la vita toa.

Oimmè, quantu ssemìgghia  
 la vita toa alla mia!  
 Piaceri, risu, amore,  
 frati e cumpagni de la giuinezza, 20  
 suspirati a bbecchiezza,  
 nu su' pe mie e ieu nu ssacciu comu;  
 anzi li rroccu:<sup>28</sup>

sulagnu e forestieri  
 ntra lu paise miu 25  
 passu la primavera de la vita.  
 È festa stu marisciu,<sup>29</sup>  
 sienti scampanisciare e cuerpi secchi  
 e battarie ca ntronanu luntanu  
 de paise an paise. 30

Mmutati<sup>30</sup> a festa carusi e carusedde<sup>31</sup>  
 se nd' iànu a spassu pe la galleria;<sup>32</sup>  
 se scangianu fra iddi na mmirciata<sup>33</sup>  
 e lu core spitterra<sup>34</sup> de llecria. 35

Ieu puru essu,  
 sulu sulagnu<sup>35</sup>  
 me nde vau 'ncampagna,  
 remandu scechi e prièsci all'antienire  
 e ntantu cala lu sule rretu le muntagne 40  
 l'uecchi me mpanna e pare ca me dice:  
 la giuinezza passa de mmà moi.

Passaricchiu sulagnu,  
 quando la vita sienti ca se nd'ae  
 tie nu te lagni c'ha'campatu sulu 45  
 percé ccussi te fice la natura.  
 Invece a mie,  
 ce m'ha parire a mie la sulitudine  
 quando a bbecchiezza  
 l'uecchiu nu dice nienzi a n' àutru core, 50

<sup>28</sup> Da 'rroccare', spostare, respingere.

<sup>29</sup> Meriggio, prima serata.

<sup>30</sup> Da 'mutare' pronominale, vestirsi con l'abito nuovo, indossare l'abito della festa.

<sup>31</sup> Giovane garbato, e giovinetta amabile (probabile ispanismo cara, faccia rasata): 'carusedda' è vezzeggiativo.

<sup>32</sup> 'Galleria' indica gli archi delle luminarie [nota del poeta].

<sup>33</sup> Sbirciata.

<sup>34</sup> Voce intensa, 'spitterrare' (dal latino expectorare, cacciare dal petto o dal cuore) equivale a traboccare, straripare, tracimare. Con la metafora del v. 35 Caputo punta a cogliere la rappresentazione straripante dell'interiorità.

<sup>35</sup> Il rafforzamento 'sulu sulagnu' (solo e solitario) sembra adombrare una solitudine temuta e insieme cercata.

uarda nu mundu acante<sup>36</sup> e se presenta  
 lu crai<sup>37</sup> cchiù tristu e scuru te lu osce?<sup>38</sup>  
 Comu m'anu parìre l'anni mei? E comu ieu?  
 Ahi quante e quante fiate<sup>39</sup> desperatu  
 m'aggiu pintire e m'aggiu utàre arretu. 55

Aprile 1970

Nel primo scorcio del nuovo millennio, l'attenzione riservata a Leopardi richiama subito l'aspetto delle traduzioni.<sup>40</sup> Come è noto, a Leopardi traduttore fu dedicato nel 2012 il tradizionale convegno quadriennale di Recanati con uno sguardo critico-esegetico e metodologico sulla questione.<sup>41</sup> Il Leopardi tradotto però produce effetti di rilievo sulla temperatura leopardiana percepita nel mondo e anche in Italia, fra un nuovo commento dei *Canti* a cura di Campana,<sup>42</sup> editore del catalogo della biblioteca di Casa Leopardi;<sup>43</sup> e il notevole lavoro di lungo corso di Blasucci, pure ricordato.<sup>44</sup> Pure la traduzione dialettale delle creazioni leopardiane appare un versante di specifico interesse critico; l'impegno dialettale di Caputo non intende intaccare la forma metrica del modello leopardiano di strofe libere in endecasillabi e settenari, ma si declina a distanza dalle rime leopardiane (giorno dintorno; core-migliore-fiore-amore; giri-miri; spassi-trapassi; somiglia-famiglia; lontano-strano; primavera-sera; squilla-villa; gioco-loco; aprica-dica; vaghezza-vecchiezza; stesso-spesso). Il poeta dialettale sceglie pure di superare i chiasmi leopardiani sia al v. 6 («brilla nell'aria e per li campi esulta» diviene «brilla ntra ll'aria e pitta la campagna»), sia al v. 8 («odi greggi belar, muggire armenti» è reso con «Scama la mandra e belanu li agnelli»), per privilegiare il parallelismo rispetto allo schema chiastico del recanatese. Nel *Passero* la primavera appare subito luminosa, «esempio straordinario di un cromatismo luministico affidato all'azione - si direbbe - impulsiva dei verbi (brilla, esulta)»,<sup>45</sup> in una ripresa, se non

<sup>36</sup> 'Acante', cioè vacante, vuoto.

<sup>37</sup> Domani (dal lat. cras).

<sup>38</sup> Oggi (dal lat. hodie).

<sup>39</sup> Già in Dante (es.: tante fiate, *Pd* XXV 32), è voce di probabile derivazione lirico-siciliana; ha il valore di 'volta'.

<sup>40</sup> Si veda Laura Melosi, *La leopardistica nel terzo millennio*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 2-3.

<sup>41</sup> Chiara Pietrucci (a cura di), *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012), Prefazione di Fabio Corvatta, Firenze, Olschki, 2016; il volume si conclude con le relazioni tenute alla tavola rotonda *Leopardi in altre lingue*, sui traduttori dei testi leopardiani.

<sup>42</sup> Si veda l'edizione Andrea Campana (a cura di), *G. Leopardi. Canti*, Roma, Carocci, 2014; per il profilo del poeta recanatese, autore, ordinatore e divulgatore delle proprie produzioni, e per la storia redazionale dei *Canti*, notevole *ivi* l'introduzione *Storia dei «Canti» leopardiani*, pp. 15-37. E per il *Passero* Campana annovera fra le fonti *Celio Magno e l'histoire naturelle di Buffon*, con attenzione speciale alla grana teoretica dell'idillio leopardiano.

<sup>43</sup> Tale Catalogo da tempo era fuori circolazione: Andrea Campana (a cura di), *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione, Prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.

<sup>44</sup> Per il commento imprescindibile sui *Canti*, si veda Luigi Blasucci (a cura di), Giacomo Leopardi, *Canti*, cit.

<sup>45</sup> Michele Dell'Aquila, *Le fondazioni del cuore. Studi su Leopardi*, Fasano, Schena, 1999, p. 26.



delle illusioni, almeno della *souffrence*, come a dire dei palpiti e della vita.<sup>46</sup> Caputo si inserisce in tale mobile quadro come a dipingere, a *pittare*, lo scenario leopardiano con i colori di un *verum* interiormente rivissuto. L'ambiente in acquerello trasparente è trasmutato dal poeta in un paese animato da una ragione interna, con una disposizione d'animo che trova nelle parole in sintonia con i cromatismi la naturale espressione la musicalità su un motivo originario. Risulta interessante l'intervento sulla metafora «finché non more il giorno» (v. 3); Caputo sul traslato leopardiano, diffuso sino alla cataresi, procede per differenza con l'espressione «fenca ll'Ae Maria». Se il tema del tramonto in Leopardi scivola verso il senso della morte a raffigurare l'epilogo della vita, nel poeta salentino invece emerge una coscienza memore del momento religioso, l'Ave Maria, che per longeva tradizione suona dopo il calar del sole,<sup>47</sup> fra scansione della giornata e contrassegno della pratica liturgica. Caputo torna ai rintocchi di campana nei ritmi dell'esistenza contadina, come sistema di codici sonori consolidati fra piccoli borghi e campagne, a vincere la solitudine per collettive identità paesane. È uno snodo significativo in quanto elemento di sfrigolio fra il poeta recanatese e l'autore dialettale, rifluente in proprio all'insegna dell'esplicita dimensione verticale, nello sguardo divergente. La soggettività dialettale sembra acquistare spazi taciuti o lasciati impliciti dal poeta di Recanati, ma intravisti da Caputo come per alimentare le piccole meraviglie presenti nelle pieghe della quotidianità e nutrire il sé della soggettività dialettale. L'altra metafora leopardiana «di tua vita il più bel fiore» (v. 16) è pienamente conservata da Caputo «sulagnu canti e passi/ lu fiuru fiuru de la vita toa», ma in forte resa di locuzione raddoppiata.

Come si può notare, l'iterazione anaforica del poeta di Recanati «che parria di tal voglia?/ che di questi anni miei? che di me stesso?» (vv. 56-57), nella dialettalità riflessa del poeta salentino si dilata in perifrasi «ca m'ha parire a mie la solitudine/ [...] e se presenta lu crai cchiù tristu e scuru te lu osce?/ Comu m'anu parire l'anni mei? E comu ieu?»), quasi a rafforzare il senso di incombente minaccia del tempo edace e della giovinezza ormai trascolorata nella vecchiezza (*bbecchiezza*), con l'occhio e lo sguardo incapaci di parlare all'altrui cuore («nu dice nienzi a n'altu core»). Il poeta dialettale non conserva le anastrofi leopardiane: «dell'anno e di tua vita il più bel fiore» (v. 16) è resa con la citata «lu fiuru fiuru de la vita toa»; «del viver mio la primavera» (v. 26) diviene «passu la primavera de la vita». Caputo invece volge in perifrasi «di natura è frutto» (v. 48), in una sorta di stoica accettazione: «percè ccussi te fece la natura» (perché così ti fece la natura). E pure «di vecchiezza / la detestata soglia» (vv. 50-51) si trasforma in perifrasi: «a bbecchiezza [...] uarda lu mundu acante», per cui il mondo diviene senza senso, vacante, e il cuore è incapace di colmare quel vuoto (in vecchiezza [...] guarda il mondo vuoto). Anche nei versi del poeta dialettale traspare come il componimento sia nato dalla diretta esperienza, più volte meditata da

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>47</sup> Basti il rinvio ai *Promessi sposi* (sul matrimonio a sorpresa, cap. VI: «quando suonerà l'Avemaria»); o a Pirandello nella novella *L'avemaria di Bobbio*. Sull'Avemaria misura oraria cfr. Pietro Dominici-Liliana Marcelli, *Evoluzione storica delle misure orarie in Italia*, Roma, Istituto Nazionale di Geofisica, 1979, pp. 134-135.

Leopardi,<sup>48</sup> sembra un canto di esilio dalla vita<sup>49</sup> che si osserva scorrere e non si riesce mai a vivere veramente: in incessante costruzione di immagini consolatorie, è una vita alla quale si ha timore di attingere e nella quale si esita a intridersi. La prolungata comparazione di sé con il solingo augellin non ha nulla di pedante e lo si avverte anche nella traduzione caputiana, che mantiene il tono compositivo leopardiano, ma in differenti moti e sensibilità personali. L'onomatopea leopardiana «rimbomba» (v. 31) diviene «battarie ca ntronanu luntanu», per cui il senso della lontananza si arricchisce del riferimento alle *battarie* di giochi pirotecnici di paese, simili a piccoli tuoni ricorrenti. Così l'altra metafora leopardiana «a sera/ del viver» (vv. 45-46) è ripresa dal poeta dialettale in direzione sensistica, «quando la vita senti ca se nd'ae» (quando la vita senti che se ne va), come a segnalare una percezione cognitivo-sentimentale diffusa per le membra e per l'animo. I versi leopardiani «di vecchiezza / la detestata soglia» (vv. 50-51), in Caputo divengono «quando a bbecchiezza/ l'uecchiu nu dice nienzi a n'autru core,/ [...]», come già s'è detto, per effetti rafforzati nell'età avanzata, negativi nel fisico e ancor più nel sistema relazionale. Riguardo alla metonimia leopardiana «la gioventù del loco» (v. 33), a rappresentare i giovani di Recanati e la gioventù borghigiana universale, il poeta dialettale privilegia la perifrasi: «Mmutati a festa/ Carusi e carusedde/ se nd'iànu a spassu pe la galleria»; come a dire che giovani donne e uomini, (*Mmutati*) vestiti per l'occasione, in reciproco interesse passeggiano sotto gli archi delle luminarie. Segnalata in metafora (v. 35), la voce intensiva *spitterrare*, cioè traboccare/straripare, consente a Caputo di puntare all'espressivismo, alla rappresentazione tracimante del moto interiore, come autocoscienza dell'attimo che non può rivivere. Caputo osserva i giovani interlocutori che animano le feste patronali, fra bancarelle e musica, in occasioni spesso decisive per le interrelazioni, a Lecce e in provincia come in altre realtà. L'inserimento di uno sguardo meridiano nell'ambito della lirica leopardiana diviene fattore rielaborativo, con spirito di originale emulazione per senso d'arte, lungi dal pedissequo. Ma Caputo interpreta la lirica nel grembo leopardiano dinanzi alle acute contraddizioni dell'esistenza: gioia di vivere vs pessimismo, giovinezza vs vecchiaia, rifiuto della vita vs amore per il vivere, solitudine vs folla, e l'io solitario vs la gioventù festosa. Il poeta dialettale rivive l'intima lacerazione tra la gioia di vivere e l'angoscia della riflessione, articolata proprio nel contrasto tra la vecchiaia (il citato «la vita senti ca se nd'ae») e il rimpianto della giovinezza («il tempo migliore», v. 11) correlata alla primavera («lu fiuru fiuru de la vita toa», v. 16). Così il poeta dialettale pare riattingere a una sorta di «primitivismo classico» di fubiniiana memoria, proprio di un Leopardi agonistico «vibrante, lontanissimo nei suoi umori moderni dal freddo classicismo decorativo di tanti

<sup>48</sup> Luigi Russo, *Il Passero solitario e le Ricordanze*, in *La 'carriera poetica' di Giacomo Leopardi*, in *Ritratti e disegni storici*, serie III, *Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 197-303. Cfr. anche Walter Binni (a cura di), *Giacomo Leopardi. Tutte le opere*, 2 voll., con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, (1969) 1993, pp. 1024-1025.

<sup>49</sup> Si veda Luigi Russo, *Il Passero solitario e le Ricordanze*, in *La 'carriera poetica'*, cit., pp. 197-303.

ritardatari suoi contemporanei».<sup>50</sup> Se l'urgenza di una scelta morale e filosofica portava Reborà a interrogare proprio il Leopardi delle domande ultime ed estreme,<sup>51</sup> Caputo coglie la chiarezza leopardiana nella lacerazione fra universale e particolare,<sup>52</sup> nella personalissima sofferenza dell'inazione, del proprio *in-agire* che diviene sfida allo scacco finale.<sup>53</sup> È noto, Leopardi imposta il valore tematico dell'infinito con lucidità, come motivo centrale della sua poesia, nella scienza dell'animo che è alla base dell'intero suo sistema.<sup>54</sup> In tal senso appare peculiare la sua conversione dalla prodigiosa erudizione alla dimensione civile del bello, con il «bisogno profondamente politico di dare un senso sociale e non consolatorio alla pratica di scrittore».<sup>55</sup> Nel dipanarsi dei versi caputiani la giovinezza è rivissuta con il ricorso al presente (*nd'ai se spande, brilla, scangianu, lagni, prisenta*), come se fosse ancora attuale: sul filtro del ricordo prevale l'insieme delle immagini vaghe e indefinite care al Leopardi, evocative e riprese nella traduzione caputiana per appropriazione del sentimento leopardiano, nella parola capace di produrre l'idea di tempi e luoghi indeterminati, dove l'anima può perdersi. Dardano sottolineava che «il materialismo leopardiano ha origine gnoseologica e linguistica»:<sup>56</sup> su tale versante, per intuizione Caputo consegna la rappresentazione di vita paesana, restituendo il tono piano-familiare della lirica, ma in una vicinanza spirituale più discreta, che pure si diparte dalla esasperata dimensione leopardiana per constatare la differente sorte del poeta rispetto al *passaru sulagnu* e per inserire in un angolo di coscienza l'ora dell'Avemaria (*fenca ll' Ae Maria*). Il poeta dialettale non tradisce il desiderio inquieto di oltranza, quel bisogno di lieta espansione chiamato felicità,<sup>57</sup> a riecheggiare quel felice ambito suono nel componimento si intravede la declinazione di singole voci come «festa» (v. 32), rifluita anche in Caputo (v. 27 «È festa stu marisciu»; v. 31 «Mmutati a festa»). I due poeti non presentano divergenze nell'utilizzare tale ben noto lemma;<sup>58</sup> rispetto alle prose, in Leopardi il termine prevale nei versi e «con questa accezione devono essere intesi tutti i corradicali, come gli aggettivi denominali “festivo”, “festoso”, e il verbo “festeggiare”».<sup>59</sup> Anche l'espressione «fare festa» compare sempre con accezione gioiosa, pure per il luogo dove si festeggia, «mentre il denominale “festeggiare”, pur presente nelle *Ricordanze* («festeggia il novo/ suo venir nella vita», vv. 128-29), è centrale nel *Passero solitario* («Gli altri augelli contenti, a gara insieme/ Per lo libero

<sup>50</sup> Michele Dell'Aquila, *Le fondazioni del cuore. Studi su Leopardi*, (1999), cit., p. 37; si veda anche Mario Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1971, p. 37.

<sup>51</sup> Laura Barile, *Il Leopardi di un Reborà “malato di assoluto”*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Reborà*, cit., p. 131.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>54</sup> Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., p. 123.

<sup>55</sup> Umberto Carpi, *Leopardi e la polemica classico-romantica*, in *Id., Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Napoli, Liguori, 1978, p. 87.

<sup>56</sup> Maurizio Dardano, *Le concezioni linguistiche del Leopardi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1994, p. 30.

<sup>57</sup> Michele Dell'Aquila, *Le fondazioni del cuore. Studi su Leopardi*, cit., p. 58.

<sup>58</sup> Si veda «festa» in *Vocabolario degli Accademici della Crusca*: «Giorno solenne festivo, e nel quale non si lavora: lat. feriae, dies festus: «§ (I): Festa: Giubilo, Allegrezza. Lat. Laetitia, iubilum» (*Crusca 1729-1738*, vol. 2, p. 677).

<sup>59</sup> Marco Fabbrini, *Festa*, in Novella Bellucci e Valerio Camarotto (a cura di), *Lessico Leopardiano 2020*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, p. 58.

ciel fan mille giri,/ Pur festeggiando il lor tempo migliore», vv. 9-11; «Questo giorno ch'omai cede alla sera,/ Festeggiar si costuma al nostro borgo», vv. 27-28)». <sup>60</sup> In tale centralità sente il momento come divertimento: «per il Recanatese, infatti, “divertirsi”, “distrarsi”, equivale sempre e comunque ad allontanarsi da sé, a stornare la consapevolezza del proprio stato miserevole, sia esso passeggero, come nel caso di un pericolo imminente (*Zib.* 3538), o esistenziale». <sup>61</sup> In tal senso il binomio al v. 18 «sollazzo e riso» è contrassegno di una particolare età dell'uomo: «Il riso (in particolare il participio “ridente”) è utilizzato da Leopardi anche come tradizionale espressione di splendore, in particolare del rigoglio degli elementi naturali. Si tratta di un riso di cui l'uomo è parte solo durante il periodo della fanciullezza (età in cui «tutto sorride»)). <sup>62</sup> Nelle pieghe del *Lessico* vale la pena ricordare che: «L'uomo tende infatti a snaturarsi progressivamente, e questo vale in senso sia storico (la civiltà moderna è più lontana dalla natura rispetto a quella antica) che antropologico (l'uomo adulto è corrotto dall'assuefazione ai dettami della società)»; così:

[...] i *Canti* costituiscono un vero e proprio percorso esistenziale, attraverso il quale si delinea la relazione dell'uomo con la natura, la ricordanza, la speranza, il desiderio. Il *riso* della gioventù è spento immediatamente dalla morte o non può essere goduto a causa di un'infanzia dolorosa, tramutata presto in vecchiezza, o dalla consapevolezza che si tratta di un piacere vano e fugace. La ricordanza «ridente» del passato si scontra col dolore del presente e con la perdita della speranza. <sup>63</sup>

Tale perdita della speranza sfocia drammaticamente nell'ultimo verso del *Passero* leopardiano, aperto come una confessione: «ma sconsolato,/ volgerommi indietro»; la risonanza dialettale di Caputo lo volge tutto al negativo, senza mezzi termini, a profilare *tout-court* l'amaro tardivo pentimento: «desperatu/ m'aggiu pintire». Si avverte nei *Canti* la ricerca di consolazione presentata in forme prefissali di negazione; nel *Lessico Leopardiano* Pettinicchio a tal proposito segnala che «una particolare forza suggestiva deve essere riconosciuta all'agg. “sconsolato”, spesso incorporato in dittologie». E in particolare «esso viene solitamente riferito all'io lirico nella sua condizione d'esclusione e di perdita (*Passero solitario*, *Le ricordanze* v. 94, *Saffo* 1824 v. 42) e a contesti di sgomenta contemplazione delle sorti umane, incarnate preferibilmente in figure femminili di giovinezza interrotta (*A Silvia*, *Sopra un basso rilievo*, *Il sogno*)». <sup>64</sup> La condizione del poeta sembra preludere alla disperazione, ma va notato che «l'uomo, anche di fronte – e forse soprattutto di fronte – al riconoscimento della negatività e nullità dell'esistenza, non può non aspirare alla felicità (e, quindi, non può non sperare)». <sup>65</sup> Ma nella «disperata speranza» ecco la riprova: «l'impossibilità di

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Arianna Brunori, *Divertimento*, in Novella Bellucci e Valerio Camarotto (a cura di), *Lessico Leopardiano 2020*, cit., p. 20.

<sup>62</sup> Lorenzo Adone, *Riso/Sorriso/Derisione*, in *Lessico Leopardiano 2020*, cit., pp.140-141.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>64</sup> Davide Pettinicchio, *Consolazione/Conforto*, in Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2016*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 36.

<sup>65</sup> Vincenzo Allegrini, *Disperazione*, in Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano 2016*, cit., p. 43; *ivi*: «La disperazione non è banale «perdimento di speranza», anche perché «non è mai

abbandonarsi a una piena disperazione è per Leopardi il languido desiderio della felicità altrui, che pervade – “spontaneamente e senz’ombra di eroismo” (*Zib.* 616) – gli uomini scoraggiati della vita». <sup>66</sup>

Caputo lascia intravedere il suo orizzonte espressivo ai vv. 14-15 («li uèli, la llecria / nu te prèmunu filu») e al v. 35 («lu core spitterra de llecria»), come *a contrario* rispetto all’originale; l’intuizione nell’invenzione poetica del cuore traboccante si consegna a una visione che dilata lo spazio interiore verso l’esterno, a sopravanzare i bordi in un allegorico percorso amoroso; e l’anatomia del cuore crea per sé uno spazio immaginario poetico esperibile come sconfinamento, oltre le arterie e la pelle, in proiezione fisico-espressiva della lingua. È il momento dirompente della creazione dialettale, poi rientrata nell’alveo leopardiano. Il fantasma stesso del poeta di Recanati *in absentia* dalla vita è reso dalla solitudine e dal silenzio, ma con uno scarto caputiano che lascia intravedere, remota, una possibilità altra e differente, <sup>67</sup> con Leopardi in filigrana di reminiscenze e rimandi a Virgilio, a Petrarca, al *Salmo CI*, <sup>68</sup> senza escludere il padre Dante. <sup>69</sup>

Fra le pieghe dell’anima grande, spasimata sempre di amore «dolcissimo, possente dominator» e insieme «dono del ciel», <sup>70</sup> Caputo si muove con passo discreto: si accosta alle originali intenzioni di un Leopardi non immemore della tradizione dell’idillio e della poesia georgica, ma sempre raggrumato fra la protesta e il vago, fra la nostalgia e lo sdegno. <sup>71</sup> L’autore salentino percepisce il senso del ricordo leopardiano franto, con l’incrinatura del piano del presente, nella coscienza dolorosa del passaggio di cose e tempi e con loro, del transito dell’uomo. <sup>72</sup>

Caputo tiene fede a una sorta di antichità del *Passero*, relativa a un modo giovane di far poesia in Leopardi, fra autobiografia e idillio, ma nell’allusione al proprio contrasto interiore, di una favola-apologo come ultimo anello del mito di Recanati. <sup>73</sup> Il poeta salentino pare accogliere quelle «credenziali dell’io che è protagonista dell’intera sequenza “idillica”, una sorta di premessa alla stagione dei giovanili piaceri dell’immaginazione, ma scritta negli anni avanzati e disillusi». <sup>74</sup> E la lingua della poesia sembra bucare «l’orrore dell’irreversibile, e fa tornare la cosa terminata come parola, il mai più come ritmo, il tempo-cenere come tempo del canto. È proprio la

perfetta, per grande ch’ ella sia» (*Zib.* 1547): «l’uomo senza la speranza non può assolutamente vivere, come senza amor proprio. La disperazione medesima contiene la speranza» (*Zib.* 1545) e «la disperazione medesima non sussisterebbe senza la speranza, e l’uomo non dispererebbe se non isperasse» (*Zib.* 1546)».

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>67</sup> Sulle fonti si ricorda Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 196-197, p. 198, per il riferimento alla raffinata *Ecloga VIII* dell’Arcadia di Sannazaro, già citata in *Zibaldone* I 88 e in *Zib.* I 330.

<sup>68</sup> Cfr. pure Sebastiano Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi* (già Firenze, Le Monnier, 1955), Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 22 segg., e 188; si veda anche Giuseppe De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1946, pp. 9-61, in particolare pp. 41-45; e ancora Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., p. 198.

<sup>69</sup> Emilio Pasquini, *Lingua e stile nei canti pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell’VIII Convegno internaz. di studi leopardiani (Recanati 30 settembre-5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, MCMXCIV, p. 192.

<sup>70</sup> Così nel *Pensiero dominante*, vv. 1-5; cfr. Michele Dell’Aquila, *Le fondazioni del cuore. Studi su Leopardi*, cit., p. 72.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>73</sup> Si veda anche Emilio Bigi, *Leopardi e Recanati*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 17-21.

<sup>74</sup> Gino Tellini (a cura di), *Giacomo Leopardi. I Canti e le Operette morali*, Roma, Salerno, 1994, p. 95.



poesia – parola dell’assente, corteo di parvenze di un tempo che più non c’è – la terra dove è sospesa la tirannia del tempo storico, [...] nel teatro di una interiorità che dà presenza al fuggitivo, ospita l’irrevocabile, dà un fremito di vita al non vissuto». <sup>75</sup> La relazione fra pensiero e tempo è scossa dal turbamento di chi avverte il suono riconoscibile del rintocco delle ore; «ma per Leopardi anche questa riconoscibilità s’infrange: nel suono delle ore il tempo annuncia la sua opera di distruzione, la sua irreversibile fuga nel “già stato”». <sup>76</sup> Nella semplicità arcaica chiusa tra le due apostrofi del *Passero* leopardiano, con il cuore antico della lingua non privo di richiami realistici <sup>77</sup> l’autore salentino pare condividere con il poeta di Recanati l’idea di concepire il presente come imitazione della vita perduta, modulando un autoritratto al passato. <sup>78</sup> Se segna «il trapasso dal dettato solenne delle canzoni ad una tessitura più intima e più interiorizzata», il *Passero* denuncia pure «l’irrealtà di quelle immaginazioni giovanili con l’esperienza disillusa degli anni avvenire». <sup>79</sup> In Caputo il riflesso di icone generatrici di percezioni nel presente convive con il momento meditativo, fra moto di assorbimento e pensiero rifluente: il suo retroterra culturale è come rivisitato dinanzi allo scenario leopardiano, in eco di colloquio e Caputo modula la propria voce con il fiero interlocutore fra vicenda esistenziale e parola. Caputo sembra insinuarsi per cogliere il respiro segreto di un’anima che ha bisogno di confessare il suo stesso ragionare in cerca di speranza. Se gli *Idilli* erano tali solo in rapporto all’autore, non alla storia, il dissonante finale del *Passero solitario* pare confermare «le distanze dal piacere del “rimembrare delle passate cose”, con il ribadire l’irrevocabilità del tempo passato»; <sup>80</sup> e il *Passero* riesce a fornire una nuova chiave, secondo un respiro tonale amplificatore della divaricazione di genere tra i primi e i secondi idilli. <sup>81</sup> Forse l’approdo finale di tale *Canto* può tramutare quella leopardiana disperazione sconsolata in una contemplazione «rassereneante-struggente» <sup>82</sup> in un destino finale di annullamento accorato del dolore personale.

<sup>75</sup> Antonio Prete, *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 27.

<sup>76</sup> Ivi, p. 129.

<sup>77</sup> In tale senso si veda il significativo contributo di Giovanni Battista Bronzini, *Giacomo Leopardi e la poesia popolare dell’Ottocento*, in *Leopardi e l’Ottocento*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 81-137, in particolare 99-114.

<sup>78</sup> Emilio Pasquini, *Lingua e stile nei canti pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, cit., p. 203.

<sup>79</sup> Gino Tellini, *Introduzione*, in *Giacomo Leopardi. I Canti e le Operette morali*, cit., p. XXX.

<sup>80</sup> Marco Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994, p. 136.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 51; ma si veda Davide Pettinicchio, *Consolazione/Conforto*, in *Lessico Leopardiano 2016*, cit., pp. 36-37.



Isotta Piazza

## I classici in tasca

### Osservazioni su canone, tascabile e mediazione editoriale

Dopo un breve inquadramento storico-bibliografico sulle questioni del canone e della mediazione editoriale, il saggio indaga le dinamiche di interferenza tra questi due ambiti a partire dal settore dei tascabili. Attraverso una serie di esempi (Bur, Oscar e Millelire), il saggio pone il problema di una storicizzazione dei processi di canonizzazione intercorsi nel Novecento, che contempra la pragmatica editoriale di tascabilizzazione quale perno di trasmissione e interpretazione dei classici (con esiti, a volte, persino anticanonizzanti) e di costruzione del canone letterario novecentesco.

*After a brief bibliographical-historical overview of the issues of canon and editorial mediation, the essay investigates the dynamics of interference between these two areas, starting from the paperback. Through some examples (Bur, Oscar and Millelire), the essay poses the problem of a historicization of the processes of canonization that took place in the twentieth century, which contemplates the editorial pragmatics of paperbacks as a pivot of transmission and interpretation of the classics (with results, at times, even anti-canonization) and of construction of the twentieth-century literary canon.*

#### 1. Il crogiuolo degli anni Novanta

Com'è noto, la discussione sul canone si è imposta in Italia negli anni Novanta del Novecento, protraendosi per diverso tempo attraverso l'organizzazione di seminari, convegni,<sup>1</sup> numeri monografici di riviste e altre pubblicazioni.<sup>2</sup> Tra i motivi che

<sup>1</sup> Tra i numerosissimi eventi dedicati a questo argomento, ricordo almeno: il Convegno Internazionale *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Roma, 20 ottobre-18 novembre 1996) i cui atti uscirono a cura di Alberto Asor Rosa, con il titolo: *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Torino, Einaudi, 2000); il Colloquio organizzato a Sant'Arcangelo di Romagna (maggio 1997) dall'Associazione «Sigismondo Malatesta», i cui atti furono pubblicati a cura di Loretta Innocenti, con il titolo: *Il giudizio di valore e il canone letterario* (Roma, Bulzoni, 2000); il Convegno *Costellazioni italiane 1945-1999, libri e autori italiani del secondo Novecento* (Lucca, settembre 1999), da cui il volume con lo stesso titolo, a cura di Alba Donati e Giovanni Giovannetti, Firenze, Le Lettere, 1999; il Convegno organizzato dall'Università della Calabria, *Il canone letterario del Novecento italiano* (Arcavacata, 11-13 novembre 1999), i cui atti omonimi furono curati da Nicola Merola per Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; il Convegno Nazionale dell'ADI, dedicato a: *Il canone e la Biblioteca* (Roma, 27-28 settembre 2001), da cui poi i due volumi collettanei, a cura di Amedeo Quondam, con il sottotitolo *Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Roma, Bulzoni, 2002; e ancora: *Il canone oscillante. La letteratura italiana negli ultimi trent'anni* (Palermo, 24-26 novembre 2004).

<sup>2</sup> Oltre alle pubblicazioni degli atti di convegno sopra citate, per dare un'idea della ricchezza di questo dibattito, ricordo a seguire i numeri monografici di rivista e le monografie dedicate a questo argomento: AA.VV., *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*, in «Inchiesta» (numero speciale sull'argomento), 1995, 11; numero doppio di «Allegoria», dal titolo *Sul canone*, 29-30, 1998; *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di Vittorio Spinazzola; *Riflessioni sul canone della letteratura italiana*, numero speciale di «Quaderns d'Italia», 1999-2000; «Critica del testo», 2000, 1: *Il canone alla fine del millennio*; Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Altri saggi e singoli interventi verranno ricordati nelle pagine a seguire.

contribuirono ad avviare questo dibattito vi fu indubbiamente «il potente fascino del volgere del secolo»,<sup>3</sup> amplificato dalla coincidenza con il volgere di millennio che rese particolarmente ghiotta la tentazione di bilanci e consuntivi; ma il motivo per cui si continuò alacramente a ragionare di canone per una decina d'anni probabilmente dipese dal fatto di scoprirlo, in quel frangente, esposto a molteplici istanze di revisione e aggiornamento, da cui posizioni contrastive di arroccamento difensivo.<sup>4</sup> È forse meno scontato ricordare, invece, come, in quella stessa decade, anche il discorso attorno alla storia dell'industria editoriale italiana abbia acquisito rilevanza sia in termini di pubblicazioni e visibilità, sia in relazione ad una particolare declinazione critica: oltre a studi dedicati a case editrici o a momenti cruciali del panorama editoriale<sup>5</sup> s'impose allora anche un diverso modo di guardare all'editoria, più direttamente connesso alle discipline letterarie.<sup>6</sup> Se questa direttrice era stata percorsa in precedenza da alcuni pionieri (Gian Carlo Ferretti e Alberto Cadioli *in primis*),<sup>7</sup> fu soprattutto a partire dagli anni Novanta che il dibattito si pluralizzò, grazie al significativo apporto della scuola milanese di Vittorio Spinazzola, radunatasi (dal 1991) attorno a *Tirature*: «l'unico annuario in Italia che intende mettere in rapporto il mondo della letteratura e quello dell'editoria nelle loro diverse logiche e nell'interdipendenza delle rispettive responsabilità verso i lettori».<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Matteo di Gesù, *Palinnesi del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 17.

<sup>4</sup> Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (1994), trad. it. *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Milano, Bompiani, 1996.

<sup>5</sup> Cfr. ad esempio: Gabriele Turi, *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990; Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 1993 (2° Milano, Mondadori, 2007); AA.VV., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Milano, Giunti, 1999; Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999, Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999. La centralità degli anni Novanta per gli studi di questo settore è stata sottolineata, tra gli altri, da Luisa Finocchi, in Laura di Nicola e Cecilia Schwartz (a cura di), *Il ruolo della mediazione editoriale. Le fonti*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, Stockholm University Press, 2015, pp. 100-107.

<sup>6</sup> Sulla convergenza di queste diverse discipline cfr. Giovanni Ragone, *Gli studi sull'editoria moderna in Italia. Discipline umanistiche e comunicazione: un incontro recente*, in Luca Clerici e Bruno Falchetto (a cura di), *Calvino e l'editoria*, Milano, MarcosyMarcos, 1993, pp. 195-222.

<sup>7</sup> Gian Carlo Ferretti, *Il mercato delle lettere: industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni 50 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1979 (poi con il sottotitolo: *Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 1994); Id., *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983 (recentemente riproposto da Milano, Ledizioni, 2019, e recensito su OBLIO, 40, 2020, <https://www.progettoblio.com>); Alberto Cadioli, *L'industria del romanzo: l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981; Id., *La narrativa consumata*, Pesaro, Transeuropa, 1987. Dello stesso autore, negli anni Novanta, sarebbe apparso *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1995 (2017<sup>3</sup>).

<sup>8</sup> Citazione tratta dalla quarta di copertina di *Tirature '99*. Oltre ai dibattiti e alla pubblicazione di questo annuario, ricordo anche l'organizzazione di una serie di incontri internazionali, indetti dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, nei mesi di marzo, aprile e maggio 1997, poi raccolti nel volume *La mediazione editoriale*, a cura di Enrico Decleva, Alberto Cadioli, e Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999. Fondamentale in questa direzione anche l'apporto scientifico e organizzativo della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

### 1.1 *Il soggetto e l'oggetto della canonizzazione (ma anche editoria e pubblico)*

Tornando al dibattito sul canone, è bene precisare che l'obiettivo dell'ampia ed eclettica discussione non parrebbe essere stato, in quel contesto, il canone in sé, cioè l'operazione di selezione, la cui legittimità o, per lo meno, opportunità fu confermata anche dai più scettici, così come sottolineato da Giulio Ferroni:

In mezzo a tutte queste difficoltà, si usi o non si usi la parola “canone”, si decida o no di inserire la riflessione nel quadro problematico che ci è toccato in sorte, si pensi o non si pensi ad esiti didattici e scolastici (quali romanzi del Novecento italiano far leggere a scuola), resta il fatto che i critici e i lettori superstiti continuano ad avere le loro predilezioni, a fare scelte, a considerare degli autori più essenziali di altri, a ritenere eccessiva la fama e il prestigio di alcuni, magari a stilare classifiche e ad assegnare punteggi. Insomma, anche chi non parla di canone, propone modelli e rivendica preminenze.<sup>9</sup>

Nel dibattito italiano (che qui interessa), la crisi del canone riguardò invero, principalmente, il soggetto e l'oggetto di un'azione di selezione percepita, malgrado tutto, come necessaria.

Rispetto alla crisi del soggetto canonizzante, ricordo tra gli altri gli interventi di Romano Luperini, secondo il quale «il critico non sa più perché scrive e per chi scrive»,<sup>10</sup> quello di Cesare Segre che nel 2001, aggiornando il bilancio già sconsigliante del 1993,<sup>11</sup> convalida l'ormai conclamato mutamento nei «rapporti di forza tra le attività culturali»;<sup>12</sup> infine, la sintesi perentoria di Berardinelli: «a nessuno si riconosce l'autorità di fissare un canone».<sup>13</sup>

Ancora più radicale appariva (e appare) la crisi dell'oggetto dell'azione di canonizzazione, ovvero la letteratura, rispetto alla quale si registravano in simultanea diversi problemi: «la perdita di prestigio»<sup>14</sup> e la spietata concorrenza dei linguaggi audiovisivi, ma fu soprattutto la precarizzazione e relativizzazione dei suoi confini a minare l'ipotesi di un consuntivo di fine secolo e millennio. In effetti, per avvalorare come legittima un'operazione di cernita non è indispensabile condividere ogni scelta, ma è necessario concordare a monte lo spazio in cui si opera la selezione, ovvero (nel nostro caso) perimetrare ciò che possiamo unanimemente definire “letteratura”.

Ebbene, come sappiamo, attraverso le sollecitazioni dei *Cultural Studies*, dei *Gender Studies* e dei *Postcolonial Studies*, nel corso del Novecento i confini del letterario si ampliarono progressivamente, esponendo il concetto di letteratura ad una revisione

<sup>9</sup> Giulio Ferroni, *Sul canone del romanzo del Novecento*, in *Il canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, vol. I, cit., pp. 117-132, p. 127.

<sup>10</sup> Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. V.

<sup>11</sup> Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>12</sup> Id., *Introduzione a Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VII-XI, la citazione a p. VII.

<sup>13</sup> Alfonso Berardinelli, *Alla ricerca di un canone novecentesco*, in *Il canone del Novecento letterario italiano*, cit., pp. 93-103, la citazione a p. 95.

<sup>14</sup> Segre, *Ritorno alla critica*, cit., p. VII.

antropologica e a quello che a taluni appare come una relativizzazione delle ragioni estetiche per lungo tempo ritenute fondative.<sup>15</sup>

Dall'insieme degli interventi recuperati emerge come all'interno di quello stesso dibattito sia stato dato scarso rilievo, invece, ad almeno due aspetti implicati con la canonizzazione: l'industria editoriale e il pubblico dei lettori. La prima stenta ad essere contemplata come mediatore attivo, co-protagonista dei processi di selezione, per essere confinata più spesso al ruolo di destinatario di scelte già effettuate e ratificate a monte dell'ingranaggio produttivo. Analoga sorte è toccata, del resto, al pubblico dei lettori, anch'essi sovente considerati riceventi assertivi e in certo quel senso passivi, designati per statuto alla pratica della condivisione. Non dimentichiamo, tuttavia, che proprio questa condivisione è necessaria affinché il canone da prescrizione di pochi si imponga come orientamento paradigmatico di molti. È da questo presupposto, del resto, che deriva l'importanza della scuola:

è l'istituzione scolastica quella che più di ogni altra concorre, se non alla elaborazione del canone, almeno alla sua costituzione in paradigma, e quindi alla sua validazione e trasmissione, nel fluire delle generazioni. Ed è per questo infatti che nelle nostre discussioni intorno al canone tanta parte ha avuto quella relativa ai programmi scolastici: in particolare per quanto riguarda il canone degli scrittori del Novecento.<sup>16</sup>

## 2. *Le collane di classici e la canonizzazione nel Novecento*

Se dunque nel corso degli anni Novanta le due direttive di ricerca qui considerate (quella sul canone e quella sulla mediazione editoriale) parrebbero percorrere traiettorie contigue ma parallele, senza approdare a visioni di sintesi, apporti significativi in questa direzione possono essere rintracciati estendendo l'orizzonte critico-bibliografico alle ricerche dei decenni successivi. In *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, postulato che «l'attività editoriale contribuisce al pari della scuola e di altre istituzioni culturali, a determinare lo spazio [del canone] e a indicarlo pubblicamente»,<sup>17</sup> Alberto Cadioli distingue due funzioni e ambiti precipui di influenza editoriale:

[...] occorre subito presentare una precisa distinzione, che individua due grandi aree (dentro le quali, naturalmente, si potrebbero porre ulteriori suddivisioni): da un lato [...] la scelta di singoli titoli, ripresi in funzione di una lettura "attualizzante"; dall'altra la definizione di un programma che suggerisce l'ambito dei "classici" e la costruzione di un canone attraverso un catalogo dall'identità definita, che seleziona ulteriori autori e testi.

<sup>15</sup> Cfr. Andrea Battistini, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in «Allegoria», X, 29-30, 1998, pp. 42-57.

<sup>16</sup> Amedeo Quondam, *Il canone dei classici italiani*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2012, pp. 3-25, la citazione a p. 16.

<sup>17</sup> Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 84. Dello stesso autore si veda anche: *L'editoria nella "costruzione" dei classici del Novecento*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, cit., (oltre al saggio di Cadioli si veda tutta la sezione dedicata a *Questioni editoriali*, a cura di Laura Di Nicola, pp. 89-149).

I titoli che entrano nella prima area sopra indicata sono indirizzati a comunità di lettori la cui lettura prescinde dallo spessore storico del testo, che viene collocato (attraverso scritti editoriali, quarte di copertina, fascette, slogan promozionali, eccetera) nel tempo presente del lettore, come se fosse “contemporaneo”.<sup>18</sup>

Tra le due strade indicate da Cadioli, quella più ampiamente ispezionata è senz'altro lo studio delle collane di classici, le cui potenzialità sono state indagate in relazione ad alcune importanti iniziative ottocentesche (come la collezione della Società dei Classici italiani)<sup>19</sup> e soprattutto novecentesche come, ad esempio, *Scrittori d'Italia*, ideata da Benedetto Croce per Laterza nel 1909,<sup>20</sup> con la «presunzione quasi pedantesca» (secondo Renato Serra) «di voler rifare il canone dei nostri scrittori»,<sup>21</sup> *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi e Alfredo Schiaffini per la Ricciardi,<sup>22</sup> *I meridiani Mondadori*.<sup>23</sup>

Più recentemente, la riflessione si è arricchita di interventi focalizzati su questioni filologiche ed ecdotiche,<sup>24</sup> dai quali tuttavia è possibile estrapolare riflessioni più generali, come questa proposta da Paola Italia:

<sup>18</sup> Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 78.

<sup>19</sup> Sull'importanza di questa collana (avviata a Milano nel 1802) si vedano le riflessioni di Marino Berengo, in *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 8 e sgg. e i più recenti contributi in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit.; Alberto Cadioli e William Spaggiari (a cura di), *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1948). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni editore, 2015 (quest'ultimo volume allarga lo sguardo ad altre collane editoriali milanesi della prima metà dell'Ottocento).

<sup>20</sup> Gianfranco Folena, *Benedetto Croce e gli "Scrittori d'Italia"*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana Editrice, 1970, 2 voll., II, pp. 123-160; Maria Panetta, *Croce editore*, Napoli, Bibliopolis, 2006, 2 voll., I, pp. 62-95; e i seguenti interventi presentati all'XI Congresso ADI (Associazione degli Italianisti Italiani), Napoli, 25-26 settembre 2007, reperibili sul sito dell'Associazione (<http://www.italianisti.it/contents/pagina.aspx?idPagina=43>): Clara Allasia, «A gara con te»: il carteggio di Benedetto Croce e Vittorio Cian (1894-1951); Alessandro Caldarola, *Gli «Scrittori d'Italia» nel carteggio Luigi Russo – Casa Editrice Laterza*; Maria Panetta, *Gli «Scrittori d'Italia»: premesse filosofiche e significato culturale della collana Laterza*; Antonella Pompilio, *Le origini degli "Scrittori d'Italia" nel carteggio tra Benedetto Croce e Giovanni Laterza*; Carlo Caruso, *Gli scrittori d'Italia e la Carducciana*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, cit., pp. 317-348. In chiusura di questo articolo, si è aggiunta la pubblicazione di un numero monografico di «Diacritica», VII, 37, 2021, interamente dedicato a Benedetto Croce.

<sup>21</sup> Renato Serra, *Per un catalogo*, in «La Voce», 22 dicembre 1910, qui citato da Id., *Scritti letterari morali e politici*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 177-198, la citazione a p. 180.

<sup>22</sup> Dante Isella, *Per una collezione di classici. La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1982; *La casa editrice Riccardo Ricciardi. Cento anni di editoria erudita*, Atti delle Giornate di studio “Testi, forme e usi del libro”, Università di Milano, Centro Apice, 26-27 novembre 2007, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

<sup>23</sup> Sui Meridiani si rimanda a: Patrizia Landi, *Come una Pléiade. Appunti per una storia dei "Meridiani"*, «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 3, 2003, pp. 89-124; Renata Colorni, *I Meridiani Mondadori. Tradizione e innovazione nell'officina dei classici*, in *Almanacco Guanda*, Guanda, 2012, p. 95-108; Patrizia Landi, *C'è un classico in questa collana? Gli "estremi" della manipolazione editoriale*, in «Griseldaonline», 12, 2012, pp. 1-18; Gian Carlo Ferretti, *I meridiani*, in Id. e Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, pp. 238-242; Elisabetta Risari, *Haute couture a prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar*, in «Studi (e testi) italiani», 33, 2014, pp. 103-109. A seguito del passaggio di consegna della direzione della collana da Renata Colorni ad Alessandro Piperno, sulla storia e sul ruolo di questa collana sono usciti diversi articoli di giornale in cui si confrontano posizioni alterne (c'è chi ne celebra l'istituzione e chi ne critica i cambiamenti e la progressiva involuzione).

<sup>24</sup> Si vedano, ad esempio: *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, numero monografico di «Studi (e testi) italiana», 33, 2014, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma, Bulzoni Editore, 2014; «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1, 2016 (che raccoglie gli interventi al Seminario di “Prassi Ecdotiche” 2015, intitolato *Quale edizione per quale lettore?*); «Prassi ecdotiche della Modernità letteraria», 2/2017, a cura di Virna Brigatti (che raccoglie gli atti del Convegno *Pubblicare i classici del Novecento*).



L'editore ha una parte determinante, quindi, non solo per *come leggiamo i classici* del Novecento, prima o ultima volontà dell'autore, ma per *quali classici leggiamo*, cosa l'autore decide di canonizzare, cosa elimina, a quali censure o modifiche formali sottopone i testi e, di conseguenza, quale deve essere l'atteggiamento dei curatori.<sup>25</sup>

E ancora, a seguire, questa di Maurizio Vivarelli:

Il libro [...] viene studiato in quanto oggetto unitario, in cui si integrano il supporto materiale, i diversi elementi paratestuali, verbali e visivi, il testo, uniti in un "discorso", estetico e comunicativo, destinato a produrre effetti lungo l'asse della ricezione.<sup>26</sup>

Ma è soprattutto Giulia Raboni a porre (in una prospettiva ecdotica) un problema cruciale anche per la nostra indagine letterario-editoriale, ovvero la relazione esistente tra la costruzione dell'edizione di un classico e la comunità di lettura cui è rivolta.<sup>27</sup> Rileggendo i suggerimenti di prima nella prospettiva editoriale, infatti, è soprattutto la prefigurazione del pubblico di riferimento a guidare le scelte relative a «*quali classici e come*» (vedi Italia) e alla materialità delle edizioni (Vitiello). Questo elemento non era certo sconosciuto agli editori di primo Novecento: Scrittori d'Italia, ad esempio, «si rivolgeva a una comunità di lettori non eruditi ma colti», mentre la coeva collana di Papini, Scrittori nostri «cercava lettori giovani, cui destinava titoli antiscolastici e autori collocati [...] nella "campagna" toscana».<sup>28</sup> E, tuttavia, nel corso della seconda metà del Novecento la situazione si complica, in ragione di un ulteriore allargamento nel numero dei lettori, di un avanzamento della loro scolarizzazione e, soprattutto, come sostenuto da Spinazzola, di un processo inarrestabile di pluralizzazione.<sup>29</sup>

### 3. Uno, nessuno, centomila: tascabili e supertascabili

Guardando ai processi di canonizzazione in una prospettiva di lunga durata, potremmo riflettere su come la continuità e resistenza nel tempo del canone occidentale sia stata agevolata per secoli dalla sostanziale unità e coesione<sup>30</sup> tra i soggetti preposti alla selezione e quelli atti alla sua ricezione. Se questa condizione ha

<sup>25</sup> Paola Italia, *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*, in «Prassi ecdotiche della Modernità letteraria», 2/2017, pp. 7-18, la citazione a p. 9.

<sup>26</sup> Maurizio Vivarelli, *La forma del libro: immaginare i "classici" del Novecento*, in *ivi*, pp. 41-60, la citazione a p. 41.

<sup>27</sup> Giulia Raboni, *E quale lettore per quale edizione?*, «Prassi Ecdotiche della Modernità», 1, 2016, pp. 3-11.

<sup>28</sup> Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 82.

<sup>29</sup> Cfr. Vittorio Spinazzola, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in *Id.*, *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 62-82.

<sup>30</sup> Cfr. Cesare De Michelis, *Il mercato delle lettere*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, Pisa, Ets, 2011, pp. 9-14 (Atti del XI Convegno Internazionale di Studi della MOD, Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria, 16-19 giugno 2009, Università degli Studi di Padova - Università Ca' Foscari di Venezia).



generato, in letteratura, la creazione di uno spazio relativamente stabile, caratterizzato dalla «presenza incombente» di «forme consolidate»,<sup>31</sup> analogamente essa ha incentivato anche la permanenza di autori e opere già selezionate.

La condizione novecentesca e quella più specificatamente secondo-novecentesca è caratterizzata, viceversa, dalla presenza di fasce scalari di pubblico (dal quello di professione a quello occasionale, da quello altamente acculturato a quello dotato di competenze di lettura elementari), le cui esigenze, intercettate da una più moderna e spregiudicata industria editoriale, sono assecondate attraverso una moltitudine di collane, edizioni e iniziative, altrettanto diversificate e stratificate.

Guardando ai classici nella prospettiva del loro pubblico di riferimento secondo-novecentesco, potremmo individuare quattro modelli di edizione: al lettore specialista si rivolgono le edizioni nazionali dei grandi classici; al lettore colto, le prestigiose collane come I millenni Einaudi o I meridiani Mondadori; al lettore medio le collane di classici in edizione tascabile; infine, ci sono i supertascabili che possono essere intercettati anche dal cosiddetto “lettore intermittente”, che acquista d’impulso a prescindere dalla conoscenza della tradizione in cui quel titolo è inserito.

Poste queste coordinate generali, è bene chiarire con Brioschi che

queste tradizioni non vivono, d’altra parte, in vicendevole isolamento. Non solo i confini appaiono comunque sfumati, rendendo in molti casi impossibile una classificazione rigida. Non solo la distinzione, oltre che diastratica e verticale (tra gusti più o meno sofisticati o ingenui) è anche una distinzione di ordine orizzontale (tra abitudini e occasioni di lettura variamente e liberamente esercitate).<sup>32</sup>

Questa riflessione dedicata alle articolazioni dei livelli letterari è quanto mai valida anche per l’ambito qui indagato: possiamo ad esempio considerare come I meridiani Mondadori possano fungere, a seconda delle circostanze, da edizione di riferimento per il lettore specialista o da libro di lettura per il lettore colto. Ma ancora più articolato è il pubblico del tascabile che, soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si espande enormemente, arrivando a coincidere con una fascia di lettori più consapevoli e più assidui rispetto al pubblico degli *hardcover*, spesso costituito da lettori occasionali.

Inizia a fare il suo ingresso in libreria quella che possiamo definire paperback-generation: giovani scolarizzati che sono diventati lettori sul libro economico a scuola o durante le letture estive per i quali l’immagine del libro si identifica in quella del paperback.<sup>33</sup>

Negli anni Novanta, il settore tascabile e quello (appena nato) del supertascabile avrebbero corrisposto ai nuovi bisogni di consumo editoriale, strutturando un’offerta

---

<sup>31</sup> Alberto Cadioli, Giuliano Vigini, *Storia dell’editoria italiana dall’Unità ad oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, qui citato dalla 2° edizione, 2012, p. 14.

<sup>32</sup> Franco Brioschi, *La tradizione della modernità*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per Generi e Problemi. Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 3-20, la citazione a p. 17.

<sup>33</sup> Giovanni Peresson, *Gli Oscar e gli altri*, «Il Giornale della Libreria», 1989, n. 2, pp. 7-11, la citazione a p. 11.

per livelli di lettura sempre più precisa e diversificata, che da un lato affina la cura di classici tascabili destinati alla formazione scolastica e universitaria,<sup>34</sup> e dall'altro attualizza titoli già canonizzati per un pubblico che chiede di essere intrattenuto. Considerando il parametro della condivisione del canone su larga scala (cioè del suo inverarsi in paradigma), nel corso del secondo Novecento l'edizione tascabile svolge dunque un ruolo di primo piano, sia a livello di trasmissione e di interpretazione dei classici (già considerati tali), sia, come vedremo, a livello di selezione e canonizzazione del patrimonio letterario novecentesco.

### 3.1 Per una democratizzazione dell'accesso ai classici: la Bur (1949)

Pensiamo, ad esempio, alla funzione strategica incarnata da una collana come la BUR (Biblioteca Universale Rizzoli),<sup>35</sup> avviata nel 1949, che attraverso una serie di scelte grafiche e tipografiche oculate (piccolo formato, copertina grigio sporco, veste grafica dimessa) abbassò drasticamente il prezzo d'acquisto (50 lire ogni 100 pagine),<sup>36</sup> portando i classici «a un pubblico che attendeva forse da anni di possedere quei volumi e non li poteva acquistare».<sup>37</sup> Sarebbe interessante confrontare l'impatto sui lettori degli anni Cinquanta della Bur Rizzoli (avviata nel 1949 con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni con una tiratura di 10.000 copie)<sup>38</sup> con quello della collana La letteratura italiana. Storia e testi della Ricciardi (inaugurata nel 1951 con il volume: Croce: *Filosofia Poesia Storia* di 1248 pagine),<sup>39</sup> per capire quanta parte della diffusione delle opere canonizzate trasmigri dalle serie di prestigio a quelle tascabili, anche e non secondariamente come edizioni di riferimento per le letture scolastiche (obbligatorie o consigliate).<sup>40</sup> La Bur propose, infatti, edizioni povere ma rispettose del testo, senza tagli né adattamenti, in controtendenza rispetto alle collane

<sup>34</sup> Guardando a questa medesima varietà in una prospettiva ecdotica, Virna Brigatti sottolinea come, in alcuni casi, «la distanza tra un'edizione scientifica e un'edizione di lettura può essere più apparente che reale» (Virna Brigatti, *Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1/2006, pp. 215-230). Si veda, inoltre, Pasquale Stoppelli, *Come si fa un'edizione autorevole*, «Ecdotica», 5, 2008, pp. 245-248.

<sup>35</sup> Sulla collana BUR, si vedano i contributi raccolti nel volume *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, a cura di Alberto Cadioli, Rizzoli, Milano 2009; Oliviero Diliberto, *Nostalgia del grigio. 60 anni di Bur*, Macerata, Bibliohaus, 2009; la testimonianza di Evaldo Violo, *Ah la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, a cura di Marco Vitale, Unicopli, Milano 2011; il volume di Michela Cervini, *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972) Con il Catalogo completo della collana*, Unicopli, Milano 2015.

<sup>36</sup> Secondo il principio della modularità importato dalla collana tedesca Reclam.

<sup>37</sup> Cervini, *La prima BUR*, cit., p. 15. La citazione è tratta da una lettera di Luigi Rusca (ideatore della BUR) ad Arnoldo Mondadori, del settembre del 1949, riportata da Enrico Decleva, in *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993, poi Mondadori, Milano 2007, pp. 407-408. Sul progetto di «democratizzazione dell'editoria» espresso dalla BUR, si vedano soprattutto le riflessioni di Alberto Cadioli, in *Luigi Rusca, la «Bur», la «letteratura universale»*, in Id., *Letterati editori*, cit., pp. 142-158.

<sup>38</sup> Il volume di 580 pagine fu venduto al prezzo di 500 lire. La tiratura della serie raggiunse nel febbraio del 1950 la cifra (record) di 30.000 copie. Cfr. Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 31.

<sup>39</sup> Poi a seguire: Petrarca: *Rime · Trionfi e poesie latine*, cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Spaegno; Parini: *Poesie e prose. Con Appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di L. Caretti; *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora (tutti i volumi sono di circa 1000 pagine).

<sup>40</sup> Sulla strettissima relazione tra la progettazione della collana Bur e le esigenze di studio e lettura provenienti dalla scuola, si rimanda a Cervini, *La prima Bur*, cit., in particolare pp. 49-69.

universali tascabili allestite fino a quel momento.<sup>41</sup> Non a caso, nella quarta di copertina di alcuni volumi Bur è rimarcato l'intento di «offrire a tutti, anche ai meno abbienti, l'opportunità di possedere integralmente i testi principali delle letterature di tutti i tempi»<sup>42</sup>.

La prima serie Bur (1949-1972) si propose dunque, anzitutto, quale strumento di democratizzazione di una cultura tradizionalmente intesa come esperienza di studio o lettura altamente formativa, e, per quello che riguarda il «canone della letteratura italiana [...] assolutamente rispettosa della tradizione affermatasi tra Ottocento e primo Novecento».<sup>43</sup> Ma accanto a questa funzione di democratizzazione culturale che le valse il riconoscimento dell'Unesco di «iniziativa di importanza e interesse mondiale», la collana introdusse anche altri cambiamenti forse meno evidenti, ma non meno pervasivi per quanto concerne la trasmissione e la ricezione del canone nel secondo Novecento.

La prima novità riguarda la pubblicazione dei singoli titoli disgiunti dalla restante produzione di un autore. Nel tempo, poteva accadere che di uno stesso autore venissero pubblicate varie opere, ma il criterio prioritario di selezione (da parte degli editori) e di acquisto (da parte dei lettori) riguardava le singole opere. Sulla scelta dei titoli, inoltre, vigono due distinti principi: quello dei classici «delle letterature di tutti i tempi» e quello di «scelti libri di amena lettura».<sup>44</sup> Se è vero che i secondi spesso attingono all'ampio ventaglio dei grandi romanzi ottocenteschi già in odore di classicità (con titoli di Zola, Wilde, Tolstoj, Flaubert, Balzac), si creano tuttavia accostamenti alquanto curiosi, come ad esempio: Emily Brontë, *La voce nella tempesta* (nn. 43-46) vicino a Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)* (nn. 47-48); Gaio Valerio Catullo, *Carmi* (nn. 89-90) e a seguire Alessandro Dumas, *I tre moschettieri* (nn. 91-94); e ancora: Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, (n. 183) affiancato a Jerome K. Jerome, *Tre uomini a zozzo* (nn. 184-185).

In secondo luogo, non bisogna dimenticare che questa collana (voluta e ideata da Luigi Rusca) si colloca all'interno di una casa editrice a chiara vocazione commerciale.<sup>45</sup> Significativo, sotto questo punto di vista, come in una lettera inviata ad Arnoldo Mondadori, Rusca spieghi che «tutto sta a dare dei testi che siano

<sup>41</sup> Nelle collane popolari universali che precedono la Bur, anche i classici erano sottoposti ad una «popolarizzazione», così come accade ad esempio alle opere incluse nell'Universale Sonzogno, i cui testi erano tagliati e riammodernati ad uso e consumo del pubblico di riferimento (cfr. Laura Barile, *Un fenomeno di editoria popolare: le edizioni Sonzogno*, in Gianfranco Tortorelli (a cura di), *L'editoria tra Otto e Novecento*, Bologna, Edizioni Analisi, 1986, pp. 95-105).

<sup>42</sup> «Caratteristiche peculiari della B.U.R. sono: selezione accurata dei testi, desunti da attendibili edizioni critiche e tutte integrali; preparazione rigorosa delle traduzioni, sempre integrali, fedeli, controllate e conformi al gusto moderno; una chiara ed esauriente nota introduttiva è contenuta in ogni volume, nonché note, indici, lessici, repertori e appendici che ne fanno i più attendibili testi popolari». La presentazione editoriale, qui citata a stralci, è interamente riportata da Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 24.

<sup>43</sup> Alberto Cadioli, *La prima Bur: i libri che tutti dovrebbero leggere, 1949-1972*, in *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 11-27, la citazione a p. 23.

<sup>44</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 22.

<sup>45</sup> Nella fondamentale ricostruzione di Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, la casa editrice di Angelo Rizzoli non a caso è denominata «L'impero». Cfr. (oltre a Ferretti) Alberto Mazzucca, *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Milano, Longanesi, 1991.

redazionalmente il più vicino possibile alla perfezione (ed è proprio questo che conta), in modo che per molti anni sia possibile ristamparli».<sup>46</sup> Insomma, quella cura al testo, che è uno dei tratti distintivi della Bur rispetto alle precedenti collane universali, persegue anche la logica economica dell'investire nell'edizione tascabile per avere un titolo che duri (e frutti) nel tempo. Così, analogamente, la scelta di rispettare il canone consolidato della letteratura italiana assicurò agli editori la pubblicazione di titoli esclusi dal diritto d'autore.

Infine, a differenza di collane come, ad esempio, *Classici italiani*, *Scrittori d'Italia* e *La letteratura italiana. Storia e testi*, che nascono con un progetto di pubblicazione già definito, ovvero "chiuso", strettamente correlato ad un disegno culturale che intende proporsi al lettore come «nuova tavola assiologica del passato»,<sup>47</sup> la Bur, sulla scia del proprio successo, moltiplica le pubblicazioni nei decenni successivi, arrivando a 801 titoli (per un totale di 912 volumi)<sup>48</sup> solo per la prima serie (1949-1972). Questo comporta inevitabilmente un progressivo allargamento dei titoli e dei criteri (sempre meno stringenti) con cui si scelgono le opere. Curioso, ad esempio, notare come all'altezza del 1986 Carlo Bo (in occasione della morte di Rusca) scriva che la Bur «ha consentito a innumerevoli famiglie di lettori di affrontare testi fino allora sconosciuti, sottovalutati o dimenticati».<sup>49</sup> Insomma, non esattamente quello che ci aspetteremmo da una collana di classici.

### 3.2 Oscar Mondadori (1965): la canonizzazione del ludus

Quando nell'aprile del 1965 uscì in edicola il primo titolo della collana Oscar Mondadori, fu un successo di pubblico senza precedenti nell'editoria italiana (*Addio alle armi* di Ernest Hemingway vendette 210.000 copie nel giro di una settimana).<sup>50</sup> Gli Oscar, come noto, non furono propriamente una collana di classici, quanto piuttosto una collana tascabile che miscelò romanzi già classici con titoli della narrativa italiana e straniera contemporanea. Per l'ambito letterario nazionale, ad esempio, autori già entrati nei programmi scolastici come D'Annunzio, Verga e Pirandello furono affiancati a prestigiosi contemporanei come Elio Vittorini (*Uomini*

<sup>46</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 15.

<sup>47</sup> Isella, *Per una collezione di classici*, cit., p. 9.

<sup>48</sup> Cervini, *La prima Bur*, cit., p. 36.

<sup>49</sup> Carlo Bo, *Rusca, L'uomo che inventò la Bur*, in «Corriere della Sera», 10 agosto 1986.

<sup>50</sup> Sulla storia degli Oscar Mondadori e più in generale del tascabile italiano, si rimanda a Oreste Del Buono, *La rivoluzione in tasca. Appunti sugli economici in Italia*, in «Pubblico. Rassegna annuale di fatti letterari», 1978, pp. 284-290; Evaldo Violo, *L'economia dei tascabili*, «Pubblico. Rassegna annuale di fatti letterari», 1982, pp. 241-245; Giorgio Grossi, *Tascabili e scelte editoriali: gli Oscar dal 1965 al 1979*, «Problemi dell'Informazione», VII, 3, 1982, pp. 391-421; Peresson, *Gli Oscar e gli altri*, cit.; Maria Iolanda Palazzolo, *L'editoria verso un pubblico di massa*, in Gabriele Turi, Simona Soldati (a cura di), *Fare gli italiani*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 287-317; Giovanni Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1998, pp. 449-477; Gian Carlo Ferretti, *Oscar*, in Ferretti e Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, cit., pp. 225-230; infine, il volume, a cura di Alberto Cadioli, *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, Milano, Unicopli, 2015.

e no) e Cesare Pavese (*Il compagno*), insieme a voci affermatesi in tempi più recenti, ma che potevano vantare un largo seguito di lettori, come Mario Soldati (*La verità sul caso Motta*), Carlo Cassola (con *La ragazza di Bube* fresco della vittoria al Premio Strega del 1960), Piero Chiara (*Il piatto piange*) e Dino Buzzati (*Un amore*).<sup>51</sup> Questi accostamenti, decisi da Alberto Mondadori, Vittorio Sereni e Raffaele Crovi, funzionarono egregiamente per definire il carattere duttile e moderno della collana, riverberando (come scrive Ferretti) «sul classico una luce di attualità e modernità, e valorizzano il contemporaneo nella prospettiva della *durata*».<sup>52</sup> La capacità di omogenizzare titoli molto distanti tra loro fu subito riconosciuta alla serie dai suoi stessi ideatori. Vittorio Sereni, ad esempio, in un *Appunto per il Presidente* Arnoldo Mondadori, stilato il 27 luglio del 1965, scrisse:

Abbiamo ormai potuto constatare che la collezione è richiesta per se stessa, indipendentemente dai singoli titoli. D'Annunzio e Gogol convivono tranquillamente con Cassola e Hemingway. Non si sono sin qui avute prove palesi di maggior interesse per un titolo piuttosto che per un altro. [...] Affermato il primato dell'interesse della collezione rispetto ai singoli titoli, non è difficile, credo, arrischiare un passo più in là e continuare ad avere fiducia nel valore di attrazione che la collana per se stessa e i titoli della collana stessa esercitano nei confronti del pubblico.<sup>53</sup>

L'appunto di Sereni coglie quanto il «raddoppiamento del marchio editoriale»<sup>54</sup> si estenda, nel caso degli Oscar, anche alle opere già canonizzate, mutandone la percezione, secondo interferenze di lettura che attendono di essere indagate.<sup>55</sup> Alberto Mondadori parlerà di una cernita che doveva in qualche modo funzionare come «un sondaggio: in breve noi dovevamo eseguire una indagine di mercato non preventiva, ma contemporanea alla rischiosa operazione editoriale e commerciale».<sup>56</sup> L'operazione di selezione rispose, dunque, ad una pragmatica di discussione aperta all'aggiornamento, all'attualizzazione nonché alla corrispondenza dei bisogni di lettura incarnati, in quel particolare frangente storico, nella «forma-romanzo [...]»

<sup>51</sup> Sul fronte della narrativa italiana, fu importante, per Mondadori, poter attingere sia al proprio amplissimo catalogo sia al ricco catalogo di casa Einaudi, grazie a un accordo siglato nel 1957 per una durata decennale e poi, a partire dal 1967, rinnovato con periodicità biennale.

<sup>52</sup> Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., p. 167, il corsivo nel testo.

<sup>53</sup> Vittorio Sereni, *Appunto per il Presidente*, 27 luglio 1965, in FAAM, AME, fondo Direzione letteraria - Vittorio Sereni, b. 2, fasc. 10, 27 luglio 1965, pp. 1-2 (alcune citazioni dal documento sono riportate da Vittore Armanni, in *Tradizione e modernità nei tascabili: gli "Oscar" dal 1965 al 1973*, in Santo Alligo, *Tutti gli Oscar di Pinter*, Little Nemo, Torino 2011, pp. 45-49, in particolare pp. 46-47. Per una più ampia disamina dei fattori che decretarono il successo di questa iniziativa, ci si permette di rinviare a Isotta Piazza, *Cinquant'anni di Oscar. 1965-2015*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 29-76.

<sup>54</sup> Sull'idea della collana come raddoppiamento del marchio editoriale, cfr. Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (ed. or. Edition du Seuil, Paris, 1987), Torino, Einaudi, 1989, p. 23.

<sup>55</sup> «Non esiste uno studio sullo stato dei testi delle edizioni tascabili: un'indagine approfondita sarebbe significativa per mettere in risalto come sono stati pubblicati e letti, nelle collane di maggior diffusione, i testi degli scrittori classici e di quelli contemporanei» (Alberto Cadioli, *La storia e lo studio di una collana editoriale*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 9-27, la citazione a p. 24).

<sup>56</sup> Mondadori, *I tascabili della Mondadori*, cit., p. 41. Dalle parole di Alberto emerge come non solo la scelta dei titoli ma l'iniziativa Oscar, nel suo insieme, avesse i contorni di una impresa molto "avventurosa": «noi avevamo, forse, il vantaggio di scendere per primi in gara, ma scendevano su un terreno sconosciuto ed in veste sì di pionieri, ma anche come cavie» (ivi, p. 40).



funzione determinante per l'esperienza sociale dell'io come spazio di elaborazione dialogica di saperi, di miti, di paradossi sulla realtà sempre in movimento».<sup>57</sup> Altrettanto interessanti e indicative sono le trattative intrecciate da Alberto Mondadori con alcuni autori per un possibile ingresso negli Oscar. Da una lettera ad Italo Calvino deduciamo, ad esempio, che Alberto insistette per avere il *Barone rampante* tra i primi titoli della collana, ma che Calvino rifiutò considerando più vantaggioso (in termini di diritti d'autore) lasciare il titolo in esclusiva ad Einaudi.<sup>58</sup> Diversa, invece, fu la negoziazione con Vasco Pratolini, cui Alberto scrisse (nel settembre del 1965) di avere ritenuto opportuno sostituire *Metello* con *Le ragazze di San Frediano* per esaudire le aspettative dei lettori: «il pubblico oggi chiede *Le ragazze di San Frediano* e noi dobbiamo accontentarlo, riservando il *Metello* per i programmi degli Oscar futuri».<sup>59</sup> Questi esempi dimostrano come ogni operazione di cernita editoriale sia sempre mediata da valutazioni extra-letterarie, compromessa da questioni di diritti, condizionata da opportunità commerciali. Anche una selezione destinata (come quella degli Oscar) a lasciare una traccia nei percorsi di canonizzazione del Novecento letterario è scarsamente interessata alle indicazioni istituzionali e fortemente sbilanciata verso il polo dei lettori che, nel loro duplice ruolo di acquirenti e destinatari, vanno ascoltati, blanditi e assecondati. Non a caso, se lo slogan della Bur recitava «Una biblioteca di classici in ogni casa», quello degli Oscar suona in tutt'altro modo: «i libri per tutti scelti con criteri assoluti di qualità; le storie più avvincenti, i romanzi più interessanti, la soluzione più intelligente del tempo libero».<sup>60</sup> Insomma, nella prospettiva degli Oscar, la qualità dei titoli (classici e non) è funzionale all'intrattenimento dei lettori, e non alla loro acculturazione (che può avvenire, certo, ma non è questo lo scopo).

Il nuovo economico in sostanza tende a far proprio il ruolo ludico delle collane di romanzi di destinazione borghese, che un tempo era distinto dal ruolo formativo delle collane universali di destinazione popolare, realizzando su di sé la parziale confluenza tra livelli più moderni di quelle diverse destinazioni sociali e culturali.<sup>61</sup>

Ma una volta attirati i classici entro la «forza gravitazionale del *ludus*»,<sup>62</sup> i principi di selezione (editoriale) e quelli di fruizione (da parte del pubblico) conoscono bruschi cambiamenti.

<sup>57</sup> Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, cit., p. 450.

<sup>58</sup> Virna Brigatti, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli e cataloghi*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, cit., pp. 77-108, in particolare cfr. p. 91.

<sup>59</sup> Ivi, p. 92.

<sup>60</sup> La frase è tratta da una pubblicità agli Oscar Mondadori, apparsa sulle riviste Mondadori, per annunciare il lancio dei primi titoli.

<sup>61</sup> Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 157.

<sup>62</sup> Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, cit., p. 453.



### 3.3 L'eredità degli Oscar

Il solco tracciato dagli Oscar ha imposto una nuova traiettoria editoriale di canonizzazione della letteratura novecentesca, che avrebbe raccolto proseliti non solo tra i tascabili, ma anche in un «pendant editorialmente alto» e prestigioso come I meridiani. Questa collana, nata nel 1969 per volontà di Vittorio Sereni, riprese «almeno in parte gli accostamenti tra classici e contemporanei tipici degli Oscar» allo scopo (esplicitato in brochure) di «fornire un panorama [...] di “classici sempre contemporanei”». <sup>63</sup> Rispetto all'apertura della collana ad autori «promossi» più dal mercato che dalla critica (Camilleri e Scalfari), Ferretti parla di un'«evoluzione quasi naturale di una collana impostata appunto fin dall'inizio secondo criteri editoriali». <sup>64</sup> Ma il modello degli Oscar fu replicato anche all'esterno della Casa Editrice e importato, tra le altre, dalla collana Bur, grazie al rilancio della serie (a partire dal 1974) dopo una sua profonda ristrutturazione. <sup>65</sup> Anche il catalogo di questa collana si aprì ad esempio alla narrativa contemporanea di successo del marchio Rizzoli (Cassola, Bevilacqua, Prisco ma anche Guareschi), alle grandi firme del giornalismo (Montanelli e Fallaci), nonché a generi “nuovi” come la manualistica e i fumetti. La modernizzazione della proposta Bur coinvolse anche i classici propriamente intesi, come dimostra la versione del *Decamerone* riscritta da Aldo Busi (*Decamerone. Da un italiano all'altro*, 1993), che raccolse impietosi giudizi critici, <sup>66</sup> e soprattutto il lancio nel 1989 della sottocollana dei Superclassici (tra cui apparvero, ad esempio, *I dolori del giovane Werther* di Goethe, *Gente di Dublino* di Joyce e *Le metamorfosi* di Kafka). Se la Superbur (inaugurata nel 1985) si propose al lettore come un contenitore elastico ed eterogeneo, «il cui unico criterio discrezionale sembra essere quello della vendibilità e spendibilità dei volumi sul mercato», <sup>67</sup> anche il raddoppiamento dell'etichetta di classico in Superclassico seguì un criterio (editoriale) eminentemente economico, divenendo garanzia (per il lettore) di leggibilità e fruibilità, non di una selezione ancora più oculata. Così, analogamente, gli Oscar lanciarono nel 1983 la collana Oscar Bestsellers, sovrapponendo all'etichetta di tascabile la logica dei grandi successi incarnati dalla narrativa d'evasione straniera e italiana (come *Il codice Rebecca* di Ken Follett, *Gli eredi* di Harold Robbins e *La califfa* di Alberto Bevilacqua). Un ulteriore aggiornamento sarebbe stato imposto negli anni Duemila per fare fronte alla concorrenza dei collaterali. Nel 2006, ad esempio, sono state varate tre

<sup>63</sup> Ferretti, *I meridiani*, cit., p. 238. Nata per proseguire (e unificare) le due collane mondadoriane, I classici contemporanei italiani e I classici contemporanei stranieri, I meridiani hanno acquisito nel tempo «una fisionomia compressivamente meno specialistica e più editoriale. Di qui una più aperta destinazione alla lettura e all'uso, ma anche il rischio di criteri troppo diseguali e non sempre rigorosi nelle scelte e nelle cure» (ivi, p. 239).

<sup>64</sup> Ivi, p. 240.

<sup>65</sup> Su questa seconda stagione della Bur ci si permette di rimandare a Isotta Piazza, *La nuova Bur: le sfide della modernità, 1974-1999*, in *Biblioteca Universale Rizzoli: 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 29-47.

<sup>66</sup> Per ulteriori indicazioni, cfr. ivi, p. 42.

<sup>67</sup> Ivi, p. 46.

sottocollane Bur, che hanno attinto titoli dal repertorio dei classici, proponendoli attraverso «un approccio più informale e rassicurante»,<sup>68</sup> all'interno di un unico progetto denominato “Bur best classici”:

Un rifugio, un'isola, una bussola per tutti i lettori. Quei libri che compri a colpo sicuro quando, dopo aver girato in libreria ed esserti perso in un mare di novità, dici: beh adesso che cosa posso scegliere? Siamo noi che facciamo diventare classico un autore, leggendolo e rileggendolo. Questo progetto è un invito a scegliersi il proprio classico. Qui si entra nel cuore della letteratura e del sapere ma senza timori riverenziali.<sup>69</sup>

La collana Bur dei «Grandi romanzi», ad esempio, recita: «Quando un classico è un romanzo best seller», insomma, come dire che anche *L'asino d'oro* di Apuleio (uno dei titoli proposti) può essere scelto assecondando dinamiche di acquisto simili a quelle sollecitate dalle classifiche di vendita dei giornali o dalle fascette editoriali che inneggiano al numero strabiliante di copie vendute.

### 3.4 *Durata editoriale e canonizzazione del Novecento*

Dall'esempio degli Oscar e delle collane sue eredi possiamo anzitutto ricavare informazioni sui processi di interpretazione e ricezione dei classici intercorsi dal secondo Novecento a oggi, ma non solo. A partire dagli anni Sessanta, il tascabile da medium di trasmissione del canone consolidato si è imposto nell'editoria italiana, divenendo esso stesso «uno strumento di cultura, o, in parte, di costituzione, e naturalmente di diffusione, di uno sfondo relativamente permanente di opere *ipso facto* considerate “classici”». <sup>70</sup> Per comprendere questo cambiamento occorre considerare come, dopo il boom economico, il pubblico avesse cambiato fisionomia e non fosse più distinto né distinguibile per fasce sociali.

La polarizzazione tra edizione tascabile ed edizione rilegata tese così a perdere la connotazione economica, per rappresentare invece la contrapposizione tra due distinte logiche editoriali: quella della novità (incarnata nella prima edizione rilegata) e quella della durata, spesso sancita dalla riproposta di un titolo in edizione economica. Il passaggio di un titolo dall'edizione in *hardcover* a quella *paperback*, assecondando il criterio economico della “resistenza” di quel titolo sul mercato, suggerisce o impone anche una funzione culturale di «classicizzazione dei titoli» selezionati:<sup>71</sup>

il formato tascabile [...] non è più principalmente un formato, ma un vasto insieme o una nebulosa di collane - poiché chi dice tascabile dice sempre collana - dalle più popolari alle più distinte, addirittura alle più snob, il cui marchio, molto più delle dimensioni, veicola due significati fondamentali. Uno, puramente economico, è la garanzia di una selezione che si basa sulla *reprise*, vale a dire la riedizione. [...] L'edizione tascabile

<sup>68</sup> Marco Fumagalli, *La Bur di oggi. Tra futuro e passato*, in *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, cit., pp. 49-59, la citazione a p. 52.

<sup>69</sup> Dall'opuscolo pubblicitario allestito dagli editori.

<sup>70</sup> Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, cit., p. 452.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

resterà sicuramente a lungo un sinonimo di consacrazione. Solo per questo, essa è in se stessa un formidabile (per quanto ambiguo, e proprio perché ambiguo) messaggio paratestuale.<sup>72</sup>

Ovviamente, questo discorso chiama in causa la produzione novecentesca progressivamente accolta nella proposta tascabile. Attraverso la promozione dall'*hardcover* al *paperback*, i titoli evitano di cadere nell'oblio di una moltitudine di novità editoriali destinate a sostare in libreria un arco di tempo sempre più breve. Come scrive Spinazzola, nel secondo Novecento

C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili. Difficile dunque la compilazione di rendiconti a tutto raggio, davvero attendibili.<sup>73</sup>

Se anche il critico, posto di fronte a questa proliferazione, non è più «in grado di discriminare adeguatamente entro la produzione letteraria contemporanea»,<sup>74</sup> la sua selezione risulta inevitabilmente condizionata dalla stabilizzazione editoriale di un'opera attraverso pratiche quali: la riedizione, l'inclusione tra i tascabili e l'attribuzione dell'etichetta editoriale di *long seller* che traduce in termini economici il precetto della resistenza nel tempo, condizione indispensabile (anche se non esclusiva) per la cernita valoriale, storica e culturale. Ovviamente, con questo non si vuol certo stabilire che tutti i tascabili *long seller* si trasformino in classici della letteratura italiana, né si vuole sminuire l'influenza esercitata da altri soggetti protagonisti o mediatori di canonizzazione. Con il discorso qui sviluppato si vorrebbe invitare a riflettere, tuttavia, su quanto la selezione (canonizzante) del Novecento risenta della dialettica editoriale *hardcover/paperback*, novità/catalogo, quali perni storicamente caratterizzanti dell'attuale declinazione oblio/memoria.

### 3.5 *Supertascabili e decanonizzazione*

La quarta di copertina della *Lettera a Meneceo* di Epicuro proposta da Stampa Alternativa (con il titolo *Lettera sulla felicità*) nel gennaio 1992, all'interno della collana Millelire (fig. 1), recita:<sup>75</sup>

Uno fra i pensatori più amati e odiati di tutti i tempi, senz'altro il più mistificato, equivocato, vilipeso, il cui pensiero è come un incubo nella storia del cristianesimo.

<sup>72</sup> Genette, *Soglie*, cit., p. 22.

<sup>73</sup> Vittorio Spinazzola, *Oltre il Novecento*, in *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, cit., pp. 10-17, la citazione a p. 10.

<sup>74</sup> Giulio Ferroni, «*Quindici anni di narrativa*», in Nino Bersellino e Lucio Felici (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento, IV, Scenari di fine secolo I*, Milano, Garzanti, 2001, p. 191, ma si veda anche Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

<sup>75</sup> [http://www.stradebianchelibri.com/uploads/3/0/4/4/30440538/epicuro\\_-\\_lettera\\_sulla\\_felicita.pdf](http://www.stradebianchelibri.com/uploads/3/0/4/4/30440538/epicuro_-_lettera_sulla_felicita.pdf)

La *Lettera a Meneceo*, qui proposta in una traduzione che punta a restituirci l'affabilità della voce di un uomo che pose l'amicizia al di sopra di tutto, è uno dei pochissimi scritti di Epicuro che non siano stati distrutti nel corso della storia dell'odio ideologico.



fig. 1

Come si può notare, nella presentazione di Stampa Alternativa, Epicuro è proposto al lettore in una chiave decontestualizzante, che priva il filosofo del suo status di classico per ammantarlo di un'aura spregiudicata e scandalosa, perfettamente in linea con la storia della casa editrice (fondata da Marcello Baraghini nel 1970) e con la proposta editoriale della collana Millelire (avviata nel 1989), in cui apparvero titoli come *Droga vietata mafia arricchita* di Giorgio Bocca (1991), *Il giullare* di Ivano Fossati (1991), *Il futuro anteriore: come si scrivono le sentenze* di Adriano Sofri (1992), accanto a testi (brevi e minori) di Papini, Campanile e di grandi classici delle letterature antiche e straniere come Marziale, Seneca, Stendhal, Stevenson e altri ancora.

Questa collana, come noto, avviò la stagione dei libri supereconomici, che cambiò la percezione dell'oggetto librario.<sup>76</sup> Per quel che riguarda Epicuro e più in generale la ricezione dei testi classici che apparvero nei Millelire, potremmo, ad esempio, rilevare come il numero estremamente contenuto di pagine (30 pagine quelle della *Lettera sulla felicità*<sup>77</sup>) ed il prezzo (di sole mille lire) collaborarono ad incentivare un modello di "acquisto di impulso" che già di per sé dispone ad una lettura avulsa da intenti culturali di formazione personale. Non è dunque secondario chiederci quanti

<sup>76</sup> Per un quadro sul fenomeno dei «Millelire» e dell'ondata di tascabilizzazione degli anni Novanta, cfr. Cadioli e Vigni, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi*, cit., pp. 127-132.

<sup>77</sup> E *Vita di Epicuro* / scritta da Diogene Laerzio; versione di Angelo Maria Pellegrino.

lettori, all'interno di quel vastissimo pubblico che acquistò un Millelire nel corso del 1992, abbiano decifrato Epicuro connettendolo al quadro dei filosofi dell'antichità, e quanti ancora, alla fine della lettura, abbiano considerato quell'esperienza alla stregua di altre letture (scolastiche e non) di classici. Ma ancor più interessante sarebbe chiederci: se «i classici sono libri ai quali non si arriva per caso»,<sup>78</sup> che «non si presentano mai da soli: qualcun altro prima di noi li ha già letti, commentati, valutati, inseriti in un canone», e ancora, se «la lettura di un classico è sempre un'esperienza individuale, ma né l'opera né chi legge sono libere soggettività senza storia e senza vincoli»,<sup>79</sup> il testo di Epicuro incarnato nella edizione Millelire è ancora un classico oppure è qualcos'altro?

Al di là di questa provocazione, è necessario riflettere sulla portata di questo genere di iniziative, in ragione del fatto che esse sono tutto fuorché sporadiche e occasionali. I supereconomici si sono imposti, infatti, come segmento editoriale negli anni Novanta, dando vita a fenomeni di vasto successo, come ad esempio I Miti Mondadori,<sup>80</sup> fino all'ascesa della Newton Compton, ormai leader indiscusso di questo settore. Molte delle strategie messe in atto replicano l'indirizzo di forzata attualizzazione o anticanonizzazione già tracciato dai Millelire. Si pensi, ad esempio, alle «Pillole Bur», lanciate nel 2006 con questo slogan: «sempre classici, ma più facili, più sottili, più giovani e freschi [...], piccoli assaggi per chi è intimidito dal grande volume».<sup>81</sup> Attraverso questa interpretazione editoriale, anche i *Il principe* di Machiavelli e i *Canti* di Leopardi (usciti nella collana) possono essere acquistati d'impulso, ad un prezzo che si aggira intorno ai 5 euro, e percepiti come letture «rapide e gustose».<sup>82</sup>

#### 4. Per una storicizzazione dei processi di canonizzazione nel e del Novecento

Dall'insieme delle considerazioni esposte si potrebbe dedurre che lo scopo di questo saggio sia glorificare i bei tempi dell'editoria di cultura e denigrare gli odierni, più inclini al mercato, arrivando alla conclusione che l'ingerenza dell'industria editoriale sui processi di canonizzazione nel e del Novecento sia destabilizzante e dannosa per una corretta trasmissione (e creazione) del canone occidentale.

A fondamento di questa breve ricognizione (che ci si prefigge di implementare) vige, invero, un altro principio, secondo il quale nessun secolo è scevro da condizionamenti editoriali (in senso lato): le dinamiche di canonizzazione sono da sempre influenzate dalla specificità dei modelli di produzione e trasmissione testuale egemoni in una determinata epoca. Insomma, non esistono bei tempi in cui la

<sup>78</sup> Federico Bertoni, *Classici e sistema letterario: il piacere della lettura*, in *Inchiesta letteratura*, cit., pp. 5-9, la citazione a p. 5.

<sup>79</sup> *Editoriale*, in *Inchiesta letteratura*, cit., pp. 2-3, la citazione a p. 3.

<sup>80</sup> Cfr. Piazza, *Cinquant'anni di Oscar*, cit., p. 66.

<sup>81</sup> Lo slogan è riportato da Fumagalli, in *La Bur di oggi*, cit., p. 54.

<sup>82</sup> Dallo slogan della collana riportato in *Ibidem*.



selezione dei testi canonici si realizza in uno spazio di riflessione avulso da condizionamenti. Esistono, invece, vari momenti e snodi cruciali in cui l'interazione tra produzione, trasmissione e selezione dei testi si modifica (in tempi più o meno lunghi a seconda dei casi) con effetti (più o meno diretti, in relazione alle circostanze) sulle dinamiche di canonizzazione.

Lo scopo di questa riflessione è, dunque, anzitutto, porre il problema della storicizzazione dei processi novecenteschi di canonizzazione, nella consapevolezza che, come scrive Quondam:

La questione del canone [...] diventa una cosa seria, molto seria, se porta a riflettere da storici dei processi culturali sulle loro dinamiche profonde in Europa (e in Occidente) [...] e soprattutto sull'assetto e il senso costitutivo proprio della sue tipologie culturali, nelle diverse, metamorfiche e conflittuali, loro pratiche nel tempo e nello spazio.<sup>83</sup>

Dal contesto si qui delineato si può dedurre, ad esempio, che nel Novecento le collane prestigiose di classici non sono affatto le uniche a partecipare ai processi di trasmissione delle opere canonizzate né, tanto meno, le sole a dettare gli orientamenti di canonizzazione del secolo XX. Soprattutto a partire dal secondo Novecento, l'editoria italiana, ormai entrata «nell'epoca matura dell'industria culturale»,<sup>84</sup> inscena diverse strategie di sfruttamento commerciale dei classici, strategie che solo parzialmente ratificano le indicazioni di canonizzazione ricevute dalle istituzioni. Accanto a polarità più tradizionali (come la collana Ricciardi), s'inverano anche altre dinamiche di confronto tra i soggetti coinvolti, assecondando ora esigenze di acculturazione e buone letture (Bur), ora propensioni di svago e di intrattenimento (Oscar, Millelire), attraverso una costruzione materiale delle edizioni che ha progressivamente assimilato la ricezione del classico a quella dei best e dei long seller.

La linea che unisce la Bur ai Millelire, gli Oscar Mondadori ai Meridiani, non rappresenta solo un asse portante della storia editoriale novecentesca, ma anche un percorso (*a latere* di quello imposto dalle istituzioni) attraverso cui il canone entra, nel Novecento, nelle case di milioni di lettori, si apre alla stretta contemporaneità collaborando alla canonizzazione del Novecento, ridiscute i confini del territorio letterario e introduce (senza dichiararli) nuovi criteri di selezione (come la vendibilità) che hanno corroso l'egemonia del principio estetico a lungo privilegiato dalla critica italiana.

Questi aspetti, strutturalmente connessi alla mediazione editoriale novecentesca, risultano ancora più pervasivi in rapporto ai processi di canonizzazione del Novecento letterario italiano. Nell'attuale contesto, infatti, la dialettica (sempre esistita) tra un canone «*a parte obiecti*» (inteso, secondo Luperini, come l'insieme delle norme e degli autori che fondano diacronicamente una tradizione) ed uno «*a*

---

<sup>83</sup> Quondam, *Il canone dei classici italiani*, cit., p. 7.

<sup>84</sup> Ragone, *Tascabili e nuovi lettori*, cit., p. 449.



*parte subiecti*» (considerato in prospettiva sincronica come l'insieme delle scelte di gusto e di valore affermatesi in una certa comunità in un determinato momento)<sup>85</sup> tende ad essere sbilanciata a favore di quest'ultima prospettiva. Supportando un processo d'osmosi tra la consacrazione del pubblico e la validazione dell'opera, tra la stabilizzazione in catalogo di un titolo e la resistenza del suo autore nel tempo, la moderna industria editoriale italiana sta già di fatto collaborando alla selezione, trasmissione e canonizzazione del Novecento letterario. La tradizione novecentesca risulta così molto più esposta di altre tradizioni all'ingerenza d'istanze extra-culturali ed extra-estetiche, quali sono, *in primis*, le esigenze di rispecchiamento incarnate (antropologicamente e commercialmente) nelle preferenze dei nuovi lettori (medi) italiani.

---

<sup>85</sup> Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», 29-30, 1998, pp. 5-7.

Chiara Portesine

«Non aggiungere niente, se parli»  
 Intertestualità e interdisciplinarietà  
 in *Varie ed eventuali* di Edoardo Sanguineti (1995-2010)

Il contributo si propone di indagare i fenomeni di intertestualità e interdisciplinarietà presenti all'interno di *Varie ed eventuali* (1995-2010), l'ultima raccolta di Edoardo Sanguineti, pubblicata postuma nel 2010. Verranno analizzate, in particolare, tre tipologie di rapporto con le fonti – l'ecfrasi, l'omaggio e l'«imitazione». Per dimostrare l'estrema e ossessiva fedeltà ai modelli, verrà proposto un campionario di esempi testuali, attraverso i quali si cercherà di documentare la profonda dipendenza dell'ultima poesia sanguinetiana dall'occasione culturale e dalla necessità di tradurre la realtà attraverso la voce altrui.

*This study aims to investigate intertextuality and interdisciplinarity in Varie ed eventuali (1995-2010), the Edoardo Sanguineti's final collection of poems, published posthumously in 2010. The focus will be on three topics – the ekphrasis, the literary tribute and the «imitation». In order to demonstrate the absolute fidelity to every detail of the original model, a list of examples will show firstly the deep relationship between Sanguineti's verses and cultural events. Secondly, it will demonstrate the need to translate reality through the voices of other poets.*

1. *Premessa: un'enciclopedia illustrata per riordinare la Wunderkammer?*

Su *Varie ed eventuali* (1995-2010) – come, del resto, su numerose raccolte postumotestamentarie –<sup>1</sup> grava il fardello prudenziale dell'interdizione critica. Oltre alla breve postfazione firmata da Niva Lorenzini,<sup>2</sup> i contributi bibliografici dedicati all'ultima silloge sanguinetiana si rivelano piuttosto esigui.<sup>3</sup> La raccolta si presenta come un tributo estremo all'intertestualità e all'interdisciplinarietà, giacché, su un totale di centodiciotto poesie, dieci si configurano come omaggi a musicisti, sei sono destinate al teatro, cinquantacinque rappresentano il risultato di collaborazioni con artisti e dieci, infine, sono riscritture o «imitazioni» da altri scrittori.<sup>4</sup> L'*inventio* dell'ultimo

<sup>1</sup> I centodiciotto componimenti qui raccolti godono, in realtà, di uno statuto involontariamente testamentario, dal momento che erano già stati ordinati e impacchettati per essere consegnati all'editore prima della morte, sopraggiunta improvvisamente il 18 maggio 2010.

<sup>2</sup> Niva Lorenzini, *Postfazione*, in Edoardo Sanguineti, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 159-161; d'ora in avanti, per ragioni di praticità, si farà riferimento alla raccolta sanguinetiana attraverso la sigla «VE».

<sup>3</sup> Cfr. Niva Lorenzini, *Il frammento, l'immagine: Mantegna, Dürer*, in Id., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 101-115; Gian Maria Annovi, *Sanguineti remix: "Varie ed eventuali"*, in «il verri», 45, 2011, pp. 151-155; Éanna Ó'Ceallacháin, *From 'Worldwatching' to 'Remixing': Sanguineti's Varie ed eventuali*, in «Neophilologus», 98, 2014, pp. 95-110.

<sup>4</sup> Il conteggio non tiene conto di alcuni testi che, seppur privi di dedica e di paratesti espliciti, potrebbero nascondere una collaborazione artistica non ancora identificata dalla critica – e difficile da investigare bibliograficamente, in questo

Sanguineti dipende perlopiù da pretesti e circostanze empiriche, in una programmatica convergenza tra ispirazione poetica e occasione della poesia. La prassi del «piccolo fatto vero, fresco di giornata»<sup>5</sup> subisce una decisa radicalizzazione; a ogni iniziativa letteraria o artistica corrisponde linearmente un testo d'occasione, in una sorta di iper-moderno mecenatismo culturale – in cui il committente non coincide più con un magnate aristocratico, ma si identifica con la stessa comunità culturale del poeta. Come riconoscerà lo stesso Sanguineti, «ho sempre lavorato sotto la sollecitazione di un committente, e apparentemente, nella scelta dei testi da tradurre, non c'è stata, da parte mia, alcuna corresponsabilità» – sottolineando come «il ruolo della committenza» fosse diventato «via via sempre più forte, nella mia attività».<sup>6</sup>

Il contributo si propone, quindi, di dimostrare l'importanza strutturale (e non meramente informativa) della sede editoriale originaria, la cui individuazione consentirà di rintracciare fenomeni di interdiscorsività altrimenti indecifrabili nell'attuale edizione Feltrinelli, in cui, per ciascuna poesia, vengono segnalati soltanto il titolo e la data di composizione.

## 2. *Enciclopedia o Galeria? Le poesie dedicate ai pittori*

Per quanto riguarda la dimensione del citazionismo plastico, bisogna intanto evidenziare come, a partire dagli Anni Ottanta, nella produzione «fuori catalogo»<sup>7</sup> dell'autore si registri un aumento percentuale dei componimenti efrastici.<sup>8</sup> In questa fase, sebbene ritornino i nomi dei classici compagni di strada (Enrico Baj, Ugo Nespolo, Carol Rama), l'attenzione del poeta si sposta, come vedremo, su artisti più marginali, estranei alla stagione storica dei nuclearisti o dei pittori informali – a cui si è soliti ricondurre semplicisticamente gli interessi figurativi di Sanguineti. Negli esempi scelti per questa breve casistica si trascureranno volontariamente le poesie-consacrazioni, che vengono a formare una sorta di mausoleo *aere perennius* per gli amici e collaboratori di una vita. Si preferirà, infatti, lasciare spazio a convergenze interdisciplinari meno prevedibili e legate, in primo luogo, all'operato di artisti liguri. Al termine di una carriera programmaticamente internazionale, Sanguineti sembra dedicare una sala del proprio museo postumo ai conterranei – in una evidente frizione

---

momento di paralisi interregionale della ricerca. Per l'individuazione di queste eventuali fonti si rimanda, pertanto, ad approfondimenti futuri.

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti, *Postkarten. LXVII poesie, 1972-1977*, in Id., *Segnalibro 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010 [1982], pp. 158-228: 209.

<sup>6</sup> Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, in Id., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 5-20: 12.

<sup>7</sup> Sulla produzione «extravagante» del *Fuori catalogo*, cfr. Luigi Weber, *Il Fuori Catalogo alle origini del nuovo corso*, in Id., *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, pp. 17-128.

<sup>8</sup> Come osserva anche Andrea Cortellessa quando asserisce che «le ekphrasis esplicite, nell'opera poetica di Sanguineti, sono progressivamente cresciute d'importanza ed estensione, con continuità, di raccolta in raccolta» (Andrea Cortellessa, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione*, in Marco Berisso ed Erminio Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347: 329).

geografica rispetto alle «imitazioni» di poeti stranieri come Breytenbach o Neruda. Tradizione e traduzione, localismo e globalizzazione, insomma, convivono separate nei due ambiti disciplinari della galleria e del dizionario bilingue.

Per identificare le fonti visive è necessario setacciare pazientemente i cataloghi e le *plaquette* a tiratura limitata, in una mappatura (ancora incompleta) della prolifica attività culturale di Sanguineti. Così, ad esempio, il testo di *Esodo* (1999; VE 13), misteriosamente dedicato a «G.G.», diventa spiegabile soltanto se si riesce a scovare la sede editoriale originaria – il catalogo intitolato, per l'appunto, *Sull'esodo. Mostra personale di Giancarlo Gelsomino*, con testi di Gianfranco Bruno ed Edoardo Sanguineti, che l'artista varazzino aveva inaugurato il 6 marzo 1999. Dopo Gelsomino, nel *Sonetto Sirotti* (VE 51) è il turno di un altro artista ligure – Raimondo Sirotti, originario di Bogliasco – e di un'altra occasione culturale, ossia la mostra antologica *Raimondo Sirotti: cinquant'anni di pittura, 1955-2005* (Palazzo Ducale, 7 maggio-26 giugno).<sup>9</sup> Attraverso l'anafora martellante del verbo «vedere», il sonetto è interamente impostato su una struttura deittica, correlata a percezioni cromatiche («vedo verde», v. 1; «vedo, nero», v. 8) oppure a sintagmi che sembrano contraddire le possibilità stesse dello sguardo («vedo vero», v. 1; «vedo odori», v. 8). L'impressione globalmente sinestetica<sup>10</sup> si contamina con una modalità di osservazione paradossale per cui lo spettatore, a partire da una superficie astratta e di difficile decrittazione («vedo vero, | ma *velato*», vv. 1-2; «vedo le acque *confuse*», v. 5; «lo vedo in *ombra*», v. 14; i corsivi sono miei), si sforza di identificare alcuni elementi (il «sentiero | di vetro», vv. 5-6 oppure il «fiore minerale», v. 11). Il surrealismo onirico dei contenuti che l'io lirico afferma ossessivamente di «vedere» – ma che, in realtà, proietta, in forma di divertito *transfert*, su un quadro giocato sulle sfumature di verde [fig. 1] – provoca un continuo slittamento tra visione e antitesi della visione («vedo...*ma*»). In questa contaminazione di codici, Sanguineti incastona, infine, una serie di allusioni lessicali ai titoli dei quadri di Sirotti – ad esempio, «vedo odori» (v. 8) deriva plausibilmente da *Luci profumate* (2002), il v. 11 («ma il fiore è minerale») è debitore di *Fiori nella roccia* (1999), e così via. In questo caso, senza la visualizzazione dei quadri (e la conoscenza pregressa delle titolature), il *Sonetto Sirotti* si riduce a un mero gioco di sinestesie, in un simbolismo attardato e dissonante rispetto alla poetica dell'ultimo Sanguineti.

Proseguendo con questa pinacoteca di artisti liguri, *Decafoto* (VE 70-73) si presenta come un insieme compatto di «nitidissime *èkphrasis* [...], istantanee di vita

<sup>9</sup> Emilia Marasco (a cura di), *Raimondo Sirotti: cinquant'anni di pittura 1955-2005*, Conegliano, Linea d'ombra, 2005. Per la ricostruzione della collaborazione con Raimondo Sirotti, ringrazio la figlia Emanuela per aver messo a disposizione con generosità i cataloghi del padre e per avermi fatto visitare lo studio.

<sup>10</sup> Sull'«integrazione sinestetica» come modalità denotativa della scrittura efrastica a partire da Filostrato, cfr. soprattutto Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina, 2012, pp. 116sgg.



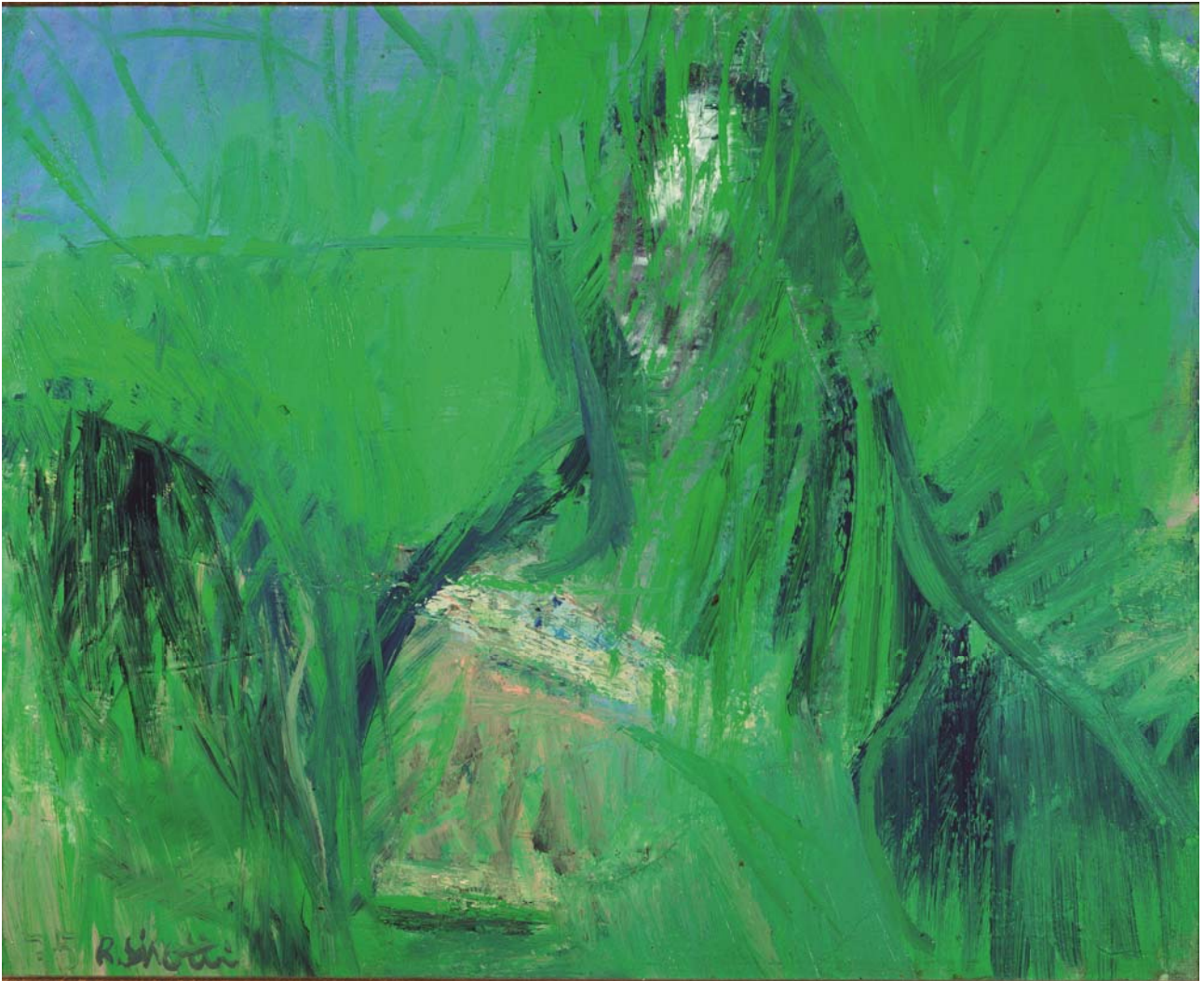


Fig. 1 Raimondo Sirotti, *Testa e ombra*, 1975 olio su tela, 40 x 50 cm; collezione dell'artista.

quotidiana»,<sup>11</sup> realizzate per accompagnare gli scatti del fotografo Giovanni Aldo Ponassi in un volume che ripercorre la cartografia di Genova tra Canneto il Lungo e Loano.<sup>12</sup> L'intonazione del progetto verbo-visivo è di impianto sociologico, in un tentativo di immortalare una gamma eterogenea di situazioni urbanistiche e di classi sociali – dalle anziane in fila dal pescivendolo nei «caruggi» alla *clochard* rumena che dorme «sopra un pezzo | di cartone», chiedendo la sgrammaticata grazia di «una “offerta”», dal cardinale Tettamanzi fotografato di fronte alla Chiesa di San Donato al bagnante palestrato in slip sul lungomare di Nervi. Genova, nella produzione involontariamente testamentaria di Sanguineti, diventa il filtro geografico per accedere al cosmo («vedilo, il mondo: in Genova è raccolto», v. 5, si legge in

<sup>11</sup> Cecilia Bello Minciocchi «*Omnibus usu*». Su *Varie ed eventuali di Sanguineti*, in «il verri», 45, 2011, pp. 156-159: 158.

<sup>12</sup> *Questa città a quest'ora. Genova e dintorni. Fotografie di Giovanni Aldo Ponassi, poesie di Edoardo Sanguineti*, Genova, Erga, 2006. Per un'analisi di queste dieci ecfraresi, riprodotte assieme alle fotografie di Ponassi, mi permetto di rimandare a Chiara Portesine, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, in «Arabeschi», 15, 2020, pp. 66-89: 79-86.

*Ge/nova*; VE 41), in un significativo cambiamento di scala dal macro al «mikrokosmos».

Per uscire dal perimetro di questa ‘linea ligure’, bisogna evidenziare, inoltre, come le tecniche ecfrastriche adottate di fronte alle opere d’arte – e l’etichetta stessa di referente artistico – si rivelino estremamente mutevoli. In alcuni casi, ad esempio nella *Quartina doppia* (VE 40), l’assenza di una chiara epigrafe dedicatoria è compensata dalla nomina del pittore in forma di acrostico («MAGNELLI»). L’occasione alla base della *Quartina* è da ricercarsi nella realizzazione di un catalogo<sup>13</sup> in cui una serie di pittori e poeti italiani, francesi e rumeni si erano impegnati nel costruire dei tributi (figurativi o letterari) all’artista fiorentino – in particolare, come recita il sottotitolo, a corredo di «tredici “poèmes” di Alberto Magnelli» contestualmente pubblicati e tradotti da Armando Brissoni. La scelta di presentare al pubblico il Magnelli letterato veniva motivata, nelle introduzioni generali di Ugo Barlozzetti e Jean-Charles Vegliante, da necessità di tipo ideologico-etico (ricorrono frequentemente allusioni all’«umanesimo» e a un’idea di cultura come reazione alla mercificazione e alle logiche utilitaristiche del mercato). I poeti e i pittori chiamati a testimoniare, tuttavia, non sembrano tematizzare affatto queste velleità umanistiche, né tantomeno celebrare i *poèmes* oggetto della presentazione. La maggior parte degli interventi, infatti, sancisce il predominio del Magnelli visivo (e astratto) rispetto al poeta impegnato. Gli artisti (tra cui Paul Russotto e Mauro Bini) ripetono i *patterns* geometrici all’interno di quadri smaccatamente citazionistici, mentre i letterati commentano in versi la pratica pittorica consolidata nel canone, ignorando il filtro poetico dei curatori. Anche Sanguineti trascura pacificamente il versante letterario all’insegna del quale era stata inaugurata la mostra pistoiese, focalizzando il componimento sui moduli geometrici di Magnelli montati in forma di «tangram» (v. 1) – un rompicapo basato sulla scomposizione e il ri-assemblaggio di un quadrato, divisibile in cinque triangoli, un quadrato e un rombo, che possono essere ricombinati per visualizzare nuove forme. Nel gioco-*collage* di Magnelli, «lesene, e lastre e liste» (v. 7) si ordinano attraverso un «concettuale incastro» (v. 8), un *puzzle in progress* che viene cristallizzato «in folgorata fissità» (v. 8), in una delle innumerevoli fasi e conformazioni lineari che potenzialmente avrebbe potuto assumere in questo caleidoscopico montaggio. Le linee di Magnelli sono «spezzoni geometrici» (v. 3) legati «in ferma forma» (v. 6): l’unico dinamismo concesso è lo spostamento piatto delle tessere del tangram, seguendo un orientamento ascensionale («avrà | anche una progressione, perché sale [...] e un verticale | legarsi», vv. 1-2 e 5-6). Questo bilanciamento tra stasi e piccoli movimenti assiali viene paragonato da Sanguineti a una «musica fredda» (v. 5), sintagma non neutrale dal momento che potrebbe nascondere un ammiccamento al titolo magnelliano *Lisière sonore* (1938) – così come la «ferma forma» (v. 6) ricorda da vicino l’*Image fermée* (1958). In generale, la stessa progressione ascendente che dinamizza l’azione poetica sembra

<sup>13</sup> *Omaggio a Alberto Magnelli. Pittori e poeti italiani, francesi, rumeni per tredici “poèmes” di Alberto Magnelli*, Pistoia, Masotti, 2004.



ricalcare l'impostazione di *Linguaggio in ascesa* (1962), dove effettivamente è possibile individuare una direzionalità verso un punto focale collocato nella parte superiore dell'opera. Come nell'esempio di Sirotti, anche qui Sanguineti contamina descrizione del quadro e citazione dei paratesti, in una sovraesposizione tra ecfraresi e intertestualità.

La stessa tecnica viene impiegata nei versi di *Ottovolante* (VE 46-47), dove, tuttavia, gli otto pannelli di Antonio Fomez sono sottoposti a una rilettura ancor più serrata e minuziosa. All'artista napoletano Sanguineti aveva già dedicato due poesie – *Acrosticobatico* (1975)<sup>14</sup> e *Sopra il proprio ritratto* (1985);<sup>15</sup> nel 2005, l'occasione di una nuova collaborazione è offerta dal ciclo *Fino all'ultimo bambino* (2003-2005), che Fomez aveva realizzato a partire dalle immagini televisive della guerra in Iraq. L'identificazione puntuale dei quadri è agevolata dal richiamo intertestuale ai titoli, che qui diventa un disvelamento esplicito del referente ecfraresco, come dimostrano i seguenti esempi (i corsivi sono miei):

mettiti le tue <i>mani tra i capelli!</i> sono biondicci, su un fondo azzurraastro:	<i>Con le mani tra i capelli</i> (2003)
il <i>saccheggio</i> , lì giù, mi sembra un sacco: sarà il colore, la forma, non so:	<i>Saccheggio</i> (2003)
il <i>fuoco amico</i> è il fuoco, a me, che piace: rotolano giù, lassù, molte rovine:	<i>Fuoco amico</i> (2003)
<i>caro fuoco, ti scrivo</i> : brucia tutto, per me, in cantina, giù, lì sottoterra!	<i>Amico fuoco</i> (2004)
l' <i>attentato</i> , lo vedo, in alto in alto; io sono, quasi, un pupazzo in frantumi:	<i>Attentato</i> (2004)
è quasi come prima: ma è un <i>tramonto</i> : cambia anche il punto di vista, per me:	<i>Attentato al tramonto</i> (2004)

La descrizione si pone come un resoconto pedissequo dei dettagli figurativi; se prendiamo, ad esempio, il quadro *Con le mani tra i capelli* [fig. 2] e la seconda sezione di *Ottovolante*, sembra quasi che un osservatore ingenuo o un bambino interroghi la tela e pronunci a voce alta gli elementi che scandiscono l'azione («mettiti le tue mani tra i capelli! | sono biondicci, su un fondo azzurraastro: | come mi stai sospesa, bambinella!», II, 1-3). Gli otto componenti sono giocati su questa dimensione deittica e ostentatamente referenziale dello sguardo, che registra e commenta in presa diretta le immagini, con una sovrabbondanza di specificazioni di luogo («in alto», I, 3; «lì giù», III, 1; «lassù», IV, 2; «giù, lì sottoterra», V, 2; «in alto in alto», VII, 1). A una registrazione cronachistica della scena concorre anche l'inserimento di una temporalità interna che lega i diversi componenti come se

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 389. Per le informazioni relative a queste collaborazioni, ringrazio l'artista Antonio Fomez che, nella primavera del 2018, ha messo a disposizione la sua preziosa testimonianza.

<sup>15</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lopesco. Poesie 1998-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 152.

fossero spezzoni documentari di un telegiornale, impartendo agli eventi una sequenzializzazione da *blob* televisivo («ma quel cerchio, *adesso*, è un vero sole: | e il saccheggio *perdura*», VI, 1-2; «è quasi come *prima*», VIII, 1; i corsivi sono miei).

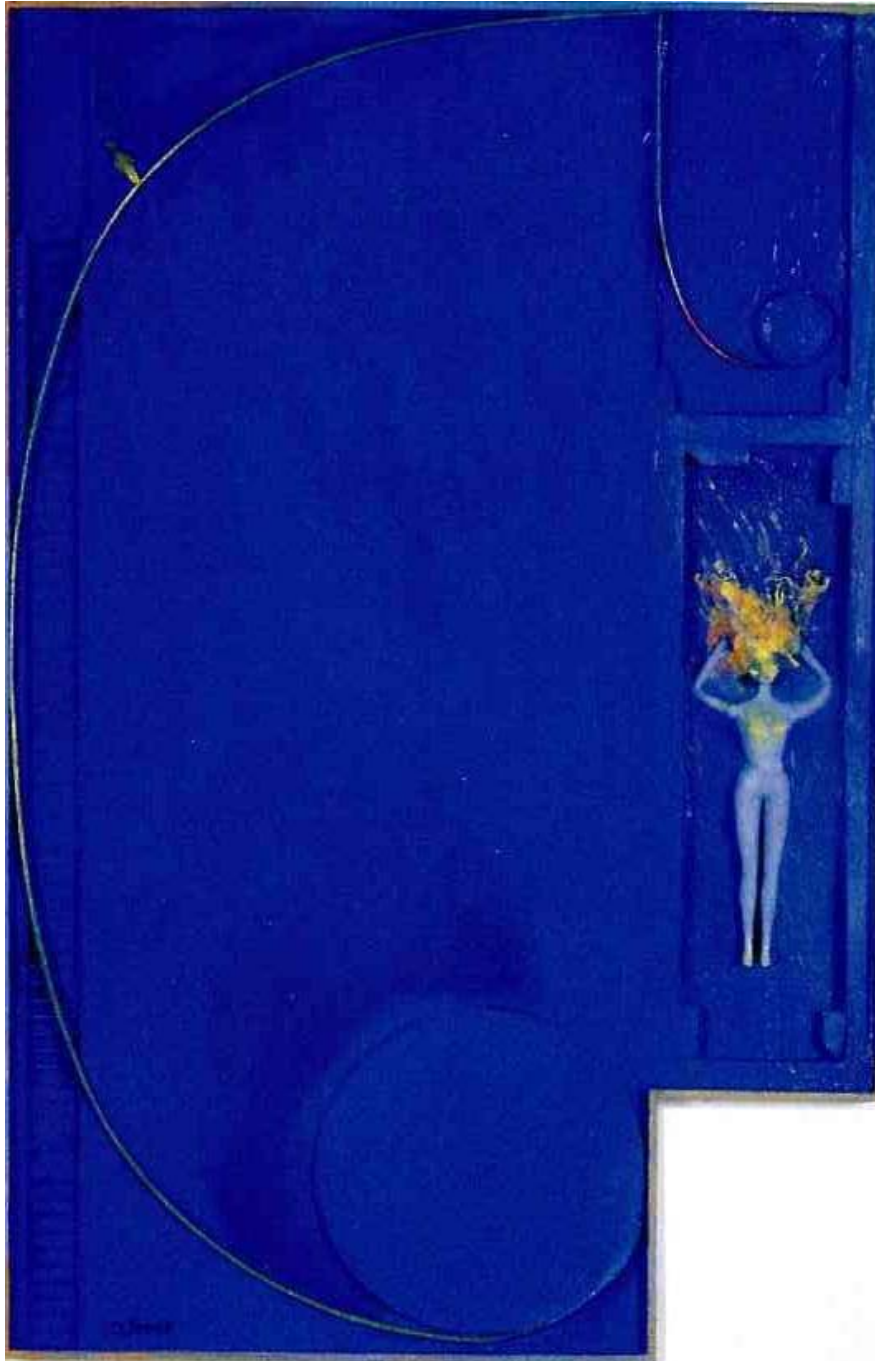


Fig. 2: Antonio Fomez, *Con le mani tra i capelli*, 2003, olio su tela; 122 x 79 x 52 cm; collezione dell'artista.

Fomez stesso cita, in un intervento intitolato *Riflessioni e saccheggi in Iraq*, il programma televisivo *Tutta la guerra minuto per minuto*, in cui a un dibattito politico

poco edificante ha corrisposto «uno sfondo di immagini straordinarie».<sup>16</sup> La voce ingenua del narratore traduce gli oggetti bellici in referenti giocosi, con un linguaggio che mima esplicitamente l'analogia infantile applicato, però, a visioni violente e inaccettabili: la donna che sta ardendo viva sembra «bruciare come un astro» (II, 5), gli uomini che si buttano dalle finestre per scampare all'attentato in corso vengono paragonati a una pioggia di «obliqui pupazzetti» (VII, 3), e così via. Già nell'opera di Fomez i morti e i feriti venivano raffigurati in veste di bambolotti umani che comparivano sulla tela come in un macabro teatrino di marionette. La frizione tra un lessico da cantilena bambinesca e la brutalità delle azioni fotografate («come mi stai sospesa, bambinella! | come cadi! mi torci le budella», II, 3-4; «rotolano giù, lassù, molte rovine: | sono pezzi di un corpo macellato [...]; | chi muore muore: buonanotte: e pace!», IV, 2-6) rappresenta anche una sintesi realistica dell'eterogeneità dei contenuti divulgati dallo *zapping* televisivo, che non discrimina ma si limita a giustapporre impassibilmente registri stilistici ed emotivi. Anche il sintagma scelto per il titolo, *Fino all'ultimo bambino*, gioca su un apparente citazionismo godardiano che si rivela, in realtà, un'espressione letterale adoperata da Saddam Hussein, in un involontario cortocircuito tra cinema e realtà, tra sovrastruttura cultura e strutture della storia.

Rispetto alla trasmissione neutrale delle sequenze televisive affiancate sullo schermo, tuttavia, le poesie sanguinetiane e i quadri di Fomez introducono una dissonanza straniante, ottenuta attraverso l'espedito grottesco (e brechtiano) della canzonetta tragica («caro fuoco, lo so: ci sta la guerra: / è molto preventiva: lotta e lutto!», V, 5-6; «se scoppio in fretta, chi mi fa lo sconto?», VIII, 6). I contenuti vengono proposti al pubblico in forme già politicizzate, attraverso una presa di posizione critica che vuole suscitare una reazione contestatoria rispetto a quella stessa operazione di *cut-up* portata al suo parossismo nel passaggio dallo schermo apparentemente a-valutativo del televisore a quello marxianamente dialettico della poesia civile. Sanguineti sembra sottoporre a verifica le strutture visive e linguistiche del documentarismo televisivo, per dimostrare concretamente l'attuabilità di un uso politico dei generi narrativi imposti dall'«iconosfera» mediale. Senza la corretta identificazione delle tessere visive di Fomez e dell'evento storico scatenante (la guerra in Iraq, o meglio, il suo simulacro televisivo), il lettore rischia di non cogliere il messaggio dell'operazione sanguinetiana, interpretando i testi alla stregua di filastrocchette *noir* avulse dal presente storico.

Nell'iper-catalogo ecfrastrico di *Varie ed eventuali*, a modificarsi non sono soltanto le strategie retoriche della descrizione (più o meno fedele) e dell'intenzione estetica (più o meno ideologicamente orientata). Sanguineti arriva, infatti, ad aggiornare il concetto stesso di oggetto artistico passibile di essere sottoposto ad ecfraresi, come si può agevolmente dimostrare con l'ultimo esempio qui proposto, *Scoazera* (VE 54). La poesia è stata scritta per il progetto *Isola della poesia*, presentato da Mario Nereo

<sup>16</sup> Antonio Fomez, *Un kiebitz racconta. Testi dal 1994 al 2009*, Lecco, Eupalino, 2010, p. 81.

Rotelli<sup>17</sup> alla Biennale di Venezia del 2005, durante la quale venne illuminata l'isola di San Secondo – denominata dai veneziani «isola delle scoasse» (spazzatura). L'omonimo catalogo riporta alcune immagini della trasformazione paesaggistica praticata attraverso luci colorate e scritte poetiche, che hanno rivestito e 'sommerso' artisticamente il perimetro dell'isola.<sup>18</sup> [fig. 3] In questo caso, la collaborazione con Rotelli si realizza in forma di 'ecfrasi ambientale': il testo sanguinetiano si articola come una partitura per eventi, finalizzata a ricoprire, attraverso la formula rotelliana del disegno luminoso, la superficie geografica dell'isola. Il poeta, pertanto, concepisce la propria opera già nei termini dell'utilizzabilità artistica delle parole, a partire dalle potenzialità estetiche che il linguaggio può veicolare se proiettato su grande scala. Sanguineti si diverte a progettare *Scoazera* allineando tasselli linguistici che creano un percorso visivo per l'occhio, giustapponendo per paronomasia coppie di lemmi graficamente simili («ingaggi e idromassaggi», v. 1; «salvataggi e scarafaggi», v. 2; «ostaggi con ortaggi», v. 3; «arrembaggi e assemblaggi», v. 5, e così via). Il contenuto ideologico dell'operazione di Rotelli viene riecheggiato da alcune precise scelte lessicali, soprattutto nella seconda quintina, dove si parla di un «estuario ecologico» (v. 7) che richiama direttamente l'operazione di riqualificazione creativo-urbanistica promossa dall'artista. A partire dall'acrostico «ISOLA NEREO», l'allusione al progetto ambientale si struttura adoperando i caratteri alfabetici che compongono l'acrostico stesso – utilizzato come innesco per creare una sequenza di micro-storie, in cui le lettere sembrano agire come personaggi di azioni legate da una consonanza timbrica e allitterante (per esempio, «I già introduce ingaggi», v. 1; «L lava leccaggi», v. 4; «A fa assaggi», v. 5, e così via). In questo caso, è opportuno dilatare la categoria di ecfrasi verso una connotazione 'operazionale' (l'ecfrasi come descrizione di un processo artistico e non di un oggetto statico), e la poesia *Scoazera*, in fondo, può forse essere considerata uno dei rari esempi di commenti in versi a un'opera di area concettuale-ambientale. È evidente che il tasso di acribia illustrativa risulti decisamente attenuato, per l'impossibilità costitutiva di descrivere in forma letterale il *farsi* di un'opera che non è neppure più un evento performativo, ma un'installazione ambientale *site specific*.

Attraverso questa campionatura ragionata di esempi, si è cercato di fornire un attraversamento il più possibile esaustivo della 'galleria' ospitata in *Varie ed eventuali*, in un tentativo di ricostruire, per il lettore, uno dei possibili percorsi che l'autore-guida ha progettato per visitare le stanze di questa variegata (e, ancora, invisibile) pinacoteca.

<sup>17</sup> Anche in questo caso, una collaborazione con l'artista era già stata ospitata all'interno del *Gatto lupo* (cit., p. 465) – più precisamente, nella poesia intitolata *Sette porte. Per Marco Nereo Rotelli* (2001), pubblicata in occasione della mostra *Sette porte per Mantegna* (Palazzo Te, Mantova, 2005). All'interno di VE, inoltre, si troveranno anche due redazioni dell'*Ottava dell'acquario* (2008), realizzate per un mosaico tuttora visibile all'ingresso dell'Acquario di Genova. Ringrazio l'artista Marco Nereo Rotelli per l'invio di materiali estremamente preziosi per questa ricostruzione.

<sup>18</sup> Alcune fotografie sono disponibili sul sito dell'artista, al seguente indirizzo: <http://www.marconereorotelli.it/installazione/isola-della-poesia/> [ultimo accesso 07.03.2021].





Fig. 3: Marco Nereo Rotelli, *Isola della poesia*, 2005, Isola di San Secondo (Venezia); riproduzione fotografica gentilmente concessa dall'artista.

### 3. 'Per interposta voce': citazioni e omaggi

Oltre all'incidenza quantitativa dei componenti ecfrastrici, anche le pratiche del citazionismo e della riscrittura subiscono un vistoso incremento – assimilabile, in un certo senso, all'ipertrofia della forma metrica chiusa,<sup>19</sup> estensivamente praticata nel «terzo tempo» della produzione sanguinetiana.<sup>20</sup> Si potrebbe forse leggere l'intera

<sup>19</sup> Sulla questione della metrica sanguinetiana, si veda soprattutto Antonio Pinchera, *La metrica dei Novissimi*, in «Ritmica», 4, 1990, pp. 62-76; Stefano Colangelo, *Metrica come composizione (in appendice una conversazione con Edoardo Sanguineti)*, Bologna, Gedit, 2002; Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., in particolare le sezioni dedicate al *Recupero del sonetto* (pp. 96-100) e alla *Preistoria e ascendenze della ballata sanguinetiana* (pp. 104-106).

<sup>20</sup> Mi riferisco alla cronologia proposta da Antonio Pietropaoli (*Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991) – e poi problematizzata da Luigi Weber (*Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 10-13) a partire da una lettera 'auto-periodizzante' scritta da Sanguineti nel 1982 e pubblicata in Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia – Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, p. 221.

fase senile di Sanguineti all'insegna di un binomio *tradizione-traduzione*<sup>21</sup> pazientemente divulgato e 'spifferato' anche al lettore comune – come se la *Wunderkammer* avanguardistica fosse stata disciplinata nei ripiani ordinati della libreria di una ludoteca. Tuttavia, questa apparente forma di intertestualità addomesticata, in cui viene esibito al lettore l'inventario delle collocazioni enciclopediche di ciascuna lirica, è smentita dai meccanismi interni di traduzione, dove il tradimento di Sanguineti si rivela sornionamente eversivo.

Nell'*Ovidio maggiore* dedicato a Luciano Berio (VE 14-15), ad esempio, Sanguineti traduce alcuni luoghi delle *Metamorfosi* in forma di *patchwork* discontinuo, compattando sintagmi ovidiani collocati anche a distanza di venti o cinquanta versi. Riporto, a titolo di esempio, la prima sezione dell'esperimento sanguinetiano, in cui il ritaglio intermittente viene applicato all'incipit cosmogonico del primo libro:<sup>22</sup>

I.

Prima del mare, e prima della terra, e del cielo, che tutto ricopre,  
unico era, in tutto il mondo, il volto della natura:  
lo hanno chiamato caos.

Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum  
unus erat toto naturae vultus in orbe,  
quem dixere Chaos [...] (vv. 5-7).

E non era stabile la terra, e non era navigabile l'onda:  
e priva di luce era l'aria:

sic erat instabilis tellus, innabilis unda,  
lucis egens aer [...] (vv. 15-16).

ma adesso gli astri occupano il suolo celeste:  
e ai nitidi pesci toccarono in sorte, come abitazione, le onde,  
e la terra si è presa le bestie, e la mobile aria gli uccelli:

astra tenent caeleste solum formaeque deorum,  
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,  
terra feras cepit, volucres agitabilis aer (vv. 73-75).

è nato l'uomo:  
e così la terra, che era rozza, prima, e priva di forma,  
accolse, trasformata, le immagini, ignote, degli uomini:

natus homo est [...] (v. 78).  
sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus  
induit ignotas hominum conversa figuras  
(vv. 87-88).

e c'era, allora, eterna, la primavera:

ver erat aeternum [...] (v. 107).

A partire da una traduzione piuttosto lineare del testo latino, Sanguineti sembra isolare un bignami paradigmatico, conservando soltanto le scene più significative (l'*Ovidio maggiore*, per l'appunto). Il poeta perfeziona il *collage* affinché le elisioni non vanifichino la ricezione, ma anzi consentano di fruire organicamente dei tre assemblaggi nella loro autonomia testuale – riservando al lettore-filologo l'individuazione delle ferite inferte alla matrice ovidiana, e lasciando parallelamente al lettore-lettore il piacere ingenuo del testo. Del resto, attestazioni di 'centoni

<sup>21</sup> Come sentenziava Sanguineti in un'intervista del 1984, «viviamo in una grande cultura di traduzione, anzi si potrebbe dire che la cultura è traduzione, che la tradizione è traduzione, non c'è tradizione senza traduzione» (Adriana Casalegno, *Il pensiero nasce sulla bocca. Intervista con Edoardo Sanguineti*, in «il Ponte», 3, 1984, pp. 94-105: 104).

<sup>22</sup> Per il testo ovidiano, cito da Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (libri I-II), a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005, pp. 8-17. La seconda sezione della traduzione sanguinetiana riguarda l'episodio di Apollo e Dafne (vv. 1-4 = *Met.* I, vv. 548-551; v. 5 = v. 556; v. 6 = v. 565), mentre l'ultima è tratta, con un ulteriore 'strappo' diegetico, dal settimo libro (vv. 1-2 = vv. 528-529; vv. 3-4 = vv. 547-548; vv. 5-6 = 550-551; vv. 7-10 = vv. 554-557; v. 11 = v. 584, vv. 12-13 = vv. 580-581). Per questi ultimi passi, cfr. *Metamorfosi*, vol. IV (libri VII-IX) a cura di Edward J. Kenney, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2011.



novissimi' si ritrovano proprio nella produzione sanguinetiana di poesie per musica e, in particolare, nei testi confezionati per Luciano Berio – si pensi ad *A-ronne*, eseguito a Liegi nel 1975 e strutturato interamente a partire da citazioni plurilinguistiche (dal Vangelo di San Giovanni a Eliot, dal *Manifesto del partito comunista* a Lutero).<sup>23</sup> Pertanto, la dedica dell'*Ovidio maggiore* a Berio si spiega, probabilmente, grazie alla scelta stilistica della campionatura, che rispecchia la prassi adottata nelle collaborazioni con i musicisti – a cui Sanguineti raccomandava di ritagliare e di 'disordinare', a seconda delle necessità vocali degli esecutori, i materiali poetici di partenza.<sup>24</sup> Proprio questa forma di infedeltà collagistica potrebbe motivare la mancata ascrizione del testo al genere dell'«imitazione» – in cui rientrerà pienamente, invece, il *Prometeo* eschiliano riscritto per il compositore Andrea Liberovici (VE 25-26), in un'ulteriore declinazione del topos sanguinetiano delle traduzioni per musica (o, meglio, per musicisti).<sup>25</sup>

L'omaggio intertestuale in *Varie ed eventuali*, tuttavia, non assume soltanto la forma consolidata della traduzione (più o meno 'terroristica') di un testo classico. Di fronte al patrimonio letterario (italiano e internazionale), Sanguineti si muove con assoluta libertà espressiva, in un'escursione stilistica che spazia dai tributi veri e propri alle allusioni vaghe ad alcuni titoli o *topoi* poetici sedimentati nella cultura condivisa – come si può riscontrare, ad esempio, in un componimento intitolato leopardianamente *La ginestra* (VE 10), che termina con i versi para-petrarcheschi «viene il mattino | luminosa è la fronte | della mia Laura» (vv. 7-9).

Ben più strutturato si rivela, invece, *Vingt ans après (1984/2004)*, dedicato, come rivela l'acrostico, a George Orwell. Qui non viene tecnicamente confezionata una

<sup>23</sup> Un esempio analogo si può ritrovare già in *Laborintus II* (1963-1965), in cui, oltre a una disseminazione di riferimenti a Dante, Eliot, Pound e Isidoro di Siviglia, Sanguineti auto-cita, per l'appunto, il proprio *Laborintus* poetico. Su queste partiture-centoni, cfr. Edoardo Sanguineti, *Per musica*, Mucchi-Ricordi, Modena-Milano 1993. Sulle collaborazioni con Luciano Berio, si vedano almeno i seguenti lavori: Angela Ida De Benedictis, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutations of «a desire for theatre»*, in Giordano Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio. De Passaggio à La Vera Storia*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 177-246; Cecilia Bello Minciocchi, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965), ivi, pp. 95-137; Claudia Di Luzio, *Sanguineti e Berio. Suono-voce-gesto*, in «Poetiche», 3, 2006, pp. 529-548; Raffaele Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in Marco Berisso ed Erminio Risso (a cura di) *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 291-310.

<sup>24</sup> A questo proposito, si veda anche Edoardo Sanguineti, *Conversazioni musicali*, a cura di Roberto Iovino, Genova, il melangolo, 2011 (in particolare pp. 49-51).

<sup>25</sup> Anche di fronte al testo del *Prometeo incatenato* (VE 25), Sanguineti opererà una traduzione-calco estremamente fedele all'originale greco, isolando uno dei lunghi monologhi del protagonista (vv. 436-506) – cito da Eschilo, *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1995, pp. 348-353. A differenza delle *Metamorfosi*, la tragedia eschiliana non viene sottoposta a uno smontaggio radicale, ma l'unica forma di libertà rispetto all'originale scansione dialogica del testo consiste nell'unire le due porzioni del monologo (vv. 436-468 e vv. 468-506), eliminando la risposta intermedia del coro e gli ultimi tre versi (vv. 469-471) della prima sequenza – in cui Prometeo si lamentava del fatto che, «dopo aver escogitato tali invenzioni per gli uomini, sventurato, non ho io stesso il mezzo per liberarmi dal presente dolore» (ivi, p. 351). Rispetto all'assemblaggio discontinuo dell'ipotesto ovidiano, qui il ritaglio si rivela piuttosto minimale e, dunque, non inficia il carattere pianamente «imitativo» della traduzione, sancendo la differenza principale tra omaggio e imitazione, come avrà modo di dimostrare nel paragrafo successivo. Per un affresco sulle modalità di traduzione dei tragici greci, rimando a Federico Condello, *Appunti su Sanguineti traduttore dei classici*, in «Poetiche», VII, 3, 2006, pp. 565-594.

traduzione del romanzo orwelliano, i cui elementi più salienti (il «Grande Fratello», v. 1, le superpotenze «Estasia e Eurasia», v. 2 e l'«Oceaniano Occidente», v. 7) sono semplicemente elencati nella forma di un *table of contents* in versi, secondo un principio di enumerazione inventariale che sostituisce l'agone diretto con il testo originario. La «committenza» è legata alla pubblicazione di una miscellanea monografica (*Orwell, i maiali e la libertà*), orientata a evidenziare le omologie tra la società del Grande Fratello e «l'Occidente dell'omologazione globale, consumistica e mediatica», come sottolinea il coordinatore dell'iniziativa, il giornalista Ugo Ronfani.<sup>26</sup> Nel volume, la poesia sanguinetiana comparirà in apertura, come una sorta di epigrafe poetica che anticipa i nove saggi di impianto sociologico sull'eredità politica di Orwell. Il taglio di comparazione storiografica tra il regime orwelliano e l'attuale «globo globalizzato» (v. 5) viene rispettato da Sanguineti, che interpella, in forma di apostrofe, l'«Oceaniano Occidente» per chiedergli «ormai ov'è, | rispondi, la tua rigida regnanza?» (vv. 7-8). Il respiro linguistico arcaizzante, che si registra anche al v. 10, nel riferimento all'«empia erranza», viene intercalato da continue neoformazioni o calchi (soprattutto anglismi) desunti dal lessico tecnologico («extraclip», v. 2, «rehiphophip», v. 4, «laploopdanza», v. 12, e così via). Lo scacchiere geopolitico disegnato da Orwell viene convertito nello scenario di un «wargame in web» (v. 9), in un processo di attualizzazione del romanzo pienamente rispondente alla 'consegna' ideologica del volume collettaneo.

Un ultimo esempio di divertito citazionismo si può ritrovare, infine, nei *Distichetti alfabetici artusiani* (VE 142-143). Come di consueto, l'innescò della scrittura deriva da un'occasione esterna – il numero della «Biblioteca Oplepiana»<sup>27</sup> dedicato a *Le leggi della tavola. Regole per tutti i gusti* (29, 2009), in cui compariranno i 21 distichi sanguinetiani. A partire dal manuale sulla *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi,<sup>28</sup> Sanguineti si diverte a effettuare un *patchwork* di prescrizioni gastronomiche in forma di endecasillabo. Per chiarire il radicalismo dell'operazione, riporto di seguito le corrispondenze tra i primi sei versi sanguinetiani e le ricette di Artusi:<sup>29</sup>

allora, con la mestola forata,  
alla scarlatta prende un bel colore

[317. *Quenelles*] Allora con la mestola un po' forata [...].

[360. *Lingua alla scarlatta*] *Alla scarlatta* perché prende un bel color rosso.

buccio per busto è licenza poetica,

[517. *Tinche in zimino*] *Buccio* per busto, licenza poetica, per far

<sup>26</sup> Ugo Ronfani (a cura di), *Orwell, i maiali e la libertà*, Milano, Bevivino, 2004.

<sup>27</sup> Dell'Oplepo ('Opificio di Letteratura Potenziale' – nonché versione italiana del più celebre Oulipo) Sanguineti sarà presidente a partire dal 1998, partecipando a una serie di iniziative e progetti editoriali.

<sup>28</sup> Il nome di Artusi, peraltro, era già stato invocato tra Sanguineti nel quarantanovesimo componimento di *Postkarten*, laddove il poeta aveva inserito tra gli ingredienti della celebre ricetta meta-poetica su come 'cucinare' una lirica «un pizzico di Artusi e Carnacina» (in *Segnalibro*, cit., p. 209).

<sup>29</sup> *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie* è integralmente disponibile online sul sito di «Casa Artusi» – nell'ultima edizione realizzata in occasione del bicentenario, a cura di Alberto Capatti (Milano, Rizzoli, 2011); indirizzo: <https://www.casartusi.it/it/files/libro-artusi/download/?inbrowser=1> [ultimo accesso 05.03.2021].

buttate dentro mandorle a filetti: la rima.  
 [586. *Dolce alla napoletana*] Buttateci dentro le mandorle a filetti.

con conti corti e tagliatelle lunghe, [71. *Tagliatelle all'uso di Romagna*] Conti corti e tagliatelle  
 ci stanno come il pancotto nel credo: lunghe, dicono i Bolognesi, e dicono bene.  
 [74. *Risotto nero colle seppie alla fiorentina*] [...] la bietola che,  
 mi pare, ci stia come il pancotto nel credo.

Sanguineti saccheggia diligentemente questo ricettario per famiglie, in un'alternanza tra quantità degli ingredienti («zucchero, grammi 90, con mandorle, | zibibbo, grammi 100, uova 2», vv. 41-42) e azioni da seguire scrupolosamente per la corretta realizzazione della ricetta («fate un battuto con poca cipolla», v. 11; «rosolate per bene», v. 31, e così via). In alcuni casi, Sanguineti importa anche le questioni linguistiche o etimologiche sollevate dallo stesso Artusi – «buccio per busto è licenza poetica», al v. 3 –, nonché alcune massime sapienziali, come quel «dimmi quel che tu mangi, e ti dirò [*chi sei*]» (v. 8) che Artusi trascriveva, nella ricetta dei *Tortellini alla bolognese*, in qualità di proverbio tramandato da un antico «savio». Come per l'*Ovidio maggiore*, Sanguineti percorre a intermittenze e salti logici il manuale di ricette, confezionando un *bricolage* che, per quanto scrupolosissimo e filologico, produce un effetto confusivo sul fruitore. L'iper-ricetta che si viene a creare in questo centone è, di fatto, indigeribile; i versi finiscono addirittura per contraddirsi tra loro («odore di noce moscata, *poche* | ore circa, che *tante* ci occorrono», leggiamo ad esempio ai vv. 25-26), smascherando l'artificio alla base del montaggio. Che si tratti di Ovidio o dell'Artusi, insomma, il trattamento sanguinetiano del materiale di partenza si risolve sempre in uno spregiudicato *mash-up*, in cui l'adesione integralistica al 'verbo' dell'originale si contamina con una frantumazione e una riorganizzazione paradossale dei costituenti, rendendo il testo, di fatto, irricognoscibile per eccesso di riconoscibilità.

#### 4. Un caso particolare di traduzione: le «imitazioni»

*Varie ed eventuali* può essere forse considerato un 'museo didattico' (e didascalico) dell'ultima stagione sanguinetiana, di cui vengono offerti al pubblico una serie di campioni riepilogativi (soprattutto a livello metrico e formale). Ad esempio, *La ballata della malavventura* (VE 132) e la *Ballatella delle sirenelle* (VE 134) ricordano la precedente raccolta delle otto *Ballate* (1982-1989),<sup>30</sup> i due *Haiku* (VE 52-53) sembrano replicare l'interesse per la forma brachilogica già sperimentato con i *Quattro haiku di Stravaganze*,<sup>31</sup> e così via.

<sup>30</sup> Edoardo Sanguineti, *Ballate* (1982-1989), ivi, pp. 181-191.

<sup>31</sup> Edoardo Sanguineti, *Stravaganze*, cit., p. 324.

Per quanto riguarda le «imitazioni»,<sup>32</sup> l'adozione del termine per precisare, sin dal titolo, una scelta categoriale risale al *Giuoco del Satyricon. Un'imitazione di Petronio* (1970).<sup>33</sup> L'etichetta viene applicata, invece, a singole insorgenze traduttive interne alle raccolte di poesia a partire da *Fanerografie (1982-1991)*, dove troviamo sei imitazioni – da Federico García Lorca, Ibn Hamdîs, José Martí, Antonio Machado e, infine, da Lucrezio. L'esercizio imitativo proseguirà in *Stravaganze (1992-1996)*,<sup>34</sup> dove compariranno un'imitazione da Orazio e due imitazioni da Natan Zach. Come avverrà per *Varie ed eventuali*, già in queste due raccolte i frammenti imitativi si interpongono alle prove efrastiche e agli omaggi ai musicisti, in una tendenza sempre più parossistica all'inclusione di materiali extra-letterari per costruire i propri (anti)canzonieri (anti)lirici.

Per tornare alle «imitazioni», scegliere la parola esatta, per un lessicomane di professione, rappresenta un atto espressivo (e ideologico) fondamentale. Non sarà quindi casuale il fatto che *Varie ed eventuali* si apra con un'«invenzione» giovanile da *Don Chisciotte* (1949)<sup>35</sup> prima di inglobare sette «imitazioni», quasi a voler guidare il lettore in un raffronto diretto tra la riscrittura adolescenziale (liberamente ispirata al capolavoro di Cervantes) e i calchi linguistici serrati delle successive imitazioni. Oltre ad un museo dei *realia*, insomma, *Varie ed eventuali* si rivela anche un laboratorio sul concetto di traduzione. Sarà da verificare, allora, quanto afferma Caterina Paterlini asserendo che

Non deve sorprendere che le versioni delle *Elegie romane* e degli *Epigrammi veneziani*, altrove apparse con il titolo di “imitazioni”, vengano definite “traduzioni”: la poetica sanguinetiana del tradurre ci ha reso avvezzi alla sostanziale assenza di confini tra le due operazioni e, conseguentemente, tra le due formule.<sup>36</sup>

Le «imitazioni» si caratterizzano, già a partire da *Fanerografie*, per un'adesione quasi morbosa e linguisticamente patologica alla fonte straniera. Questa accuratezza iperrealistica delle traduzioni viene riconosciuta dallo stesso Sanguineti che, di fronte alle frequenti accuse di aver operato manipolazioni eccentriche o forzate dei classici, rispondeva in questi termini – citando proprio l'«imitazione» petroniana:

Eppure io mi sono sempre attenuto a una forma molto marcata di fedeltà. Prendiamo il Petronio [...]. Il mio Petronio era una traduzione a calco, e il mio ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Sul concetto di «imitazione» in Sanguineti, cfr. Federico Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti. Esercizi di “pseudotraduzione”*, in «Poetiche», X, 3, 2008, pp. 424-467; Id., *Introduzione*, in Edoardo Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna, Bononia University Press, 2012 (in particolare p. 21n).

<sup>33</sup> Edoardo Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>34</sup> Edoardo Sanguineti, *Stravaganze (1992-1996)*, ivi, pp. 313-333.

<sup>35</sup> Su questo testo incipitario e sulla collaborazione con Mimmo Paladino, si vedano le disamine di Corrado Bologna, *La novissima Invenzione di Don Chisciotte di Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», IX, 1-2, 2006, pp. 385-396; Id., *Sanguineti fra Sancio e Don Chisciotte*, in Marco Barisso ed Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 233-267.

<sup>36</sup> Caterina Paterlini, *Sanguineti 2004-2006: Mikrokosmos e Quaderno di traduzioni*, in «Poetiche», VIII, 3, 2006, pp. 623-643: 632.

Nell'economia delle raccolte poetiche – non destinate, per statuto, alla rappresentazione scenica –, si potrebbe azzardare che le «imitazioni» rappresentino gli spazi destinati all'esercizio sanguinetiano su una traduzione orientata alla lettura, senza i vincoli di performatività e dicibilità postulati dal palcoscenico. Se, infatti, la critica si è spesso pronunciata sulle traduzioni teatrali, con la mediazione di grandi registi come Luca Ronconi e Benno Besson, le traduzioni 'in forma di poesia' meritano ancora di essere indagate nella loro autonomia testuale. In primo luogo, la traduzione (come l'ecfrasi) alimenta un crescente criterio di *variatio*, un'esigenza di accumulare nelle proprie raccolte una trafila di oggetti pluridisciplinari, in una marginalizzazione progressiva della poesia intesa romanticamente come creazione autentica e irriproducibile del genio individuale. A partire dagli anni Ottanta, l'inserimento di traduzioni e imitazioni diventa una cifra stilistica che connota, fin dall'indice, l'ordinamento macrotestuale. È proprio la cornice pluridisciplinare a compattare liriche altrimenti disperse tra sedi editoriali irrelate e distanti anche dal punto di vista cronologico (*Varie ed eventuali* raccoglie, infatti, quindici anni di scrittura creativa). Il collante interdisciplinare, potremmo dire, converte l'occasione in un progetto di occasioni, in cui la *soirée* teatrale 'fa sistema' nella misura in cui si giustappone dialetticamente a un testo su Berlusconi o a una filastrocca per bambini; attraverso il macrotesto, insomma, l'accidente diventa finalmente diagnosi storica. Per tornare alle «imitazioni» di *Varie ed eventuali*, rispetto ad altre forme di riscrittura o «travestimento»<sup>38</sup> si registra l'applicazione di quella «meticolosa tecnica a calco»<sup>39</sup> tipica di numerose traduzioni teatrali, con un effetto di 'straniamento da vicinanza' causato dalla sovraesposizione tra lingua straniera e resa italiana. Tuttavia, anche in questo caso è proprio tra le maglie di un'adesione «parassitaria»<sup>40</sup> al linguaggio di partenza che si consuma sotterraneamente l'anarchia sanguinetiana. Per dirla con il poeta, il «limpido vetro» della traduzione letterale si converte facilmente in «lente deformante, e meglio ancora, se vogliamo, impuro specchio, che ci rinvia [...] una immagine inattendibile, inaccoglibile, frustrante, lì, dell'originale».<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico*, cit., pp. 17-18. Per una bibliografia esaustiva dei testi teatrali di Sanguineti, cfr. Federico Condello e Claudio Longhi (a cura di), *Bibliografia e teatrografia*, ivi, pp. 319-337.

<sup>38</sup> Sul tema fortunato del «travestimento», cfr. almeno Franco Buffoni, *Le traduzioni di Sanguineti*, in Guido Guglielmino (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, pp. 131-135; Niva Lorenzini, *Il Faust di Sanguineti: la parola all'Inferno*, in Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 8-10; Maria Dolores Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003; Franco Vazzoler, *Il Chierico e la scena*, Genova, il melangolo, 2009; Erminio Riso, *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel Capriccio italiano e nel Giuoco dell'oca di Edoardo Sanguineti*, in Alessandro Ferraro e Maria Irene Torregrossa (a cura di), *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 15-54.

<sup>39</sup> Federico Condello, *Il «fantasma della traduzione»*. *Sanguineti e il teatro antico*, in Edoardo Sanguineti, *Teatro antico*, cit., pp. 301-310: 303.

<sup>40</sup> Cfr. Federico Condello, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in Marco Berisso ed Erminio Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 393-410: 400.

<sup>41</sup> Edoardo Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo* (1979), in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 182-188: 185.



Facciamo alcuni esempi. Le *Due imitazioni da Saramago* (VE 21) si situano sempre nell'alveo del tributo d'occasione, essendo state confezionate per la selezione antologica di traduzioni saramaghiane dal titolo *Scolpire il verso*, pubblicata per le Edizioni dell'Orso nel 2002, con traduzioni di Valerio Magrelli, Franco Buffoni, e, per l'appunto, Sanguineti. Il pretesto si conferma la 'musa occasionale' dell'ultima stagione sanguinetiana – e, anche in questo caso, le informazioni relative all'originario contenitore editoriale non risponderebbero a una mera esigenza di pignoleria filologica, ma consentirebbero una percezione immediata della crescente interdipendenza tra «cosa capita nel mondo»<sup>42</sup> e il suo fissaggio nella formalina del verso poetico. Se la poesia di Sanguineti è sempre stata una poesia dell'evento e dell'oggetto (per non dire 'del reale'), *Varie ed eventuali* diventa una poesia del calendario culturale, un programma di sala per orientarsi nello scadenziario di un intellettuale pubblico.<sup>43</sup> Non più cartoline o impressioni di viaggio, ma concreti progetti che hanno occupato uno specifico spazio editoriale – sebbene spesso nel perimetro di piccole case editrici o *plaquette* di mostre a tiratura limitata. Nel caso delle *Due imitazioni da José Saramago*, scritte nell'agosto 2001 ed estrapolate dalla seconda raccolta saramaghiana (*Provavelmente alegria*, 1970), Sanguineti realizza un vero e proprio calco linguistico dall'originale – come si può verificare a partire dall'incipit di *Incendio* («convoco el olor, la pulpa sensitiva»)<sup>44</sup> che diventa linearmente «io convoco il profumo, con la polpa | sensibile» – per quanto la traduzione più corretta del verbo *convocare*, in questo contesto, sarebbe stata 'invocare'. Analogamente, nel finale di *Io dico pietra* («Digo pedra»)<sup>45</sup> Sanguineti replica la coppia allitterante di aggettivi («digo a face decomposta, *rasa e roxa*») scrivendo «la mia faccia scomposta, *rasa e rosa*» – in una fedeltà alla lingua portoghese che rischia pericolosamente di convertirsi in infedeltà all'accezione italiana. L'autentico scarto formale introdotto da Sanguineti riguarda, però, gli 'a capo', in una modificazione tutt'altro che secondaria del ritmo poetico. Nel secondo testo, infatti, la ripetizione del verbo «digo» all'inizio di tutti e dodici i versi costruiva una martellante clausola anaforica che viene completamente soppressa nell'imitazione sanguinetiana. Qui il *verbum dicendi* viene dislocato, per la metà delle occorrenze, alla fine del verso, oppure viene preceduto da altri elementi grammaticali (il soggetto di prima persona singolare e la congiunzione coordinante)

<sup>42</sup> Edoardo Sanguineti ed Enrico Filippini, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1967-1977)*, a cura di Marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2018.

<sup>43</sup> Si veda, a questo proposito, anche l'occasione alla radice dei *Tre sonetti verdi* (VE 38-39), ispirati alla *Traviata*, al *Rigoletto* e ai *Due Foscari* e commissionati dalla provincia di Lecce per uno spettacolo diretto da Carlo Palleschi dal titolo *Viva Verdi, l'amor filiale nella poetica verdiana*. Grazie a questa indicazione contestuale, è possibile interpretare i riferimenti iterati alla genitorialità («cuore mi sei di padre», I, v. 5; «io più non oso | dire a te, figlio, la mia cruda sorte», II, vv. 5-6, «il mio universo è in te, florida figlia», III, v. 1), nonché le allusioni alle opere liriche disseminate nei tre testi.

<sup>44</sup> Cito il testo dalla raccolta antologica in cui, come vedremo, erano comparse per la prima volta anche le traduzioni sanguinetiane, ossia José Saramago, *Scolpire il verso*, a cura di Giancarlo Depretis e Francesco Guazzelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 68-69. Qui le traduzioni sanguinetiane sono impaginate assieme ai testi originali e alle traduzioni di Pablo Luis Ávila.

<sup>45</sup> Ivi, pp.70-71.

che rendono dissonante e imperfetta anche l'anafora regolarmente collocata a inizio verso. L'intera lirica saramaghiana si regge, come sottolinea Cesare Segre nell'introduzione, proprio su questo atto di «nominazione poetica»,<sup>46</sup> pienamente spiegabile nell'ambito di una poetica espressiva in cui «uno dei procedimenti decisivi per il ritmo discorsivo» consiste, per l'appunto, in un «forte schieramento di anafore».<sup>47</sup> Anche in questo esercizio imitativo, pertanto, Sanguineti agisce sul piano della microscopia traduttiva, in un'alterazione minimale (quanto terroristica) del dettato poetico di partenza – occultato sotto a una «buona dose di superstizione filologica».<sup>48</sup>

Anche per le *Due imitazioni da Pablo Neruda* (VE 43) bisogna postulare l'esistenza di una «committenza» culturale, ossia il centenario della nascita di Neruda – in occasione del quale Sanguineti recitò il testo di *Mi piace quando taci* presso la Libreria Carnevali di Foligno,<sup>49</sup> mentre, a Bologna, lesse proprio le due «imitazioni» dal poeta cileno destinate a confluire in *Varie ed eventuali*.<sup>50</sup> Le liriche scelte da Sanguineti sono tratte dalla raccolta *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) e, come di consueto, i versi spagnoli vengono tradotti all'insegna di una consonanza millimetrica alla fonte – ad eccezione di un più insistito utilizzo delle forme pronominali, della punteggiatura e dei possessivi.<sup>51</sup> Nel secondo testo, *Ragazzina morettina e agile* («Niña morena y ágil»), il 'tradimento' si consuma soprattutto per l'introduzione tutta sanguinetiana di alcuni diminutivi e vezzeggiativi che, a partire dal titolo, conferiscono alla descrizione della protagonista una sfumatura più acerba e infantile.<sup>52</sup> Peraltro, questo scarto semantico istituisce un collante macrotestuale con altri titoli della raccolta, in cui i suffissi diminutivi o vezzeggiativi vengono applicati soprattutto alle forme metriche – ad esempio *Sonettuzzo* (VE 99), *Capriccetto per g.v.* (VE 127), *Quintettino* (VE 129), *Terzinettes per Renzo* (VE 138), e la conclusiva *Epistolina per N.B.* (VE 158). Attraverso un utilizzo sistemico del calco, con qualche piccolo (ma significativo) strappo alla regola del rispecchiamento imitativo, Sanguineti ottiene, come ha sottolineato Federico Condello, un'«imitazione (perversa) dell'imitazione letterale».<sup>53</sup>

<sup>46</sup> Cesare Segre, *Un gioco critico: il poeta e i suoi traduttori*, ivi, pp. 21-32: 21.

<sup>47</sup> Ivi, p. 23.

<sup>48</sup> Edoardo Sanguineti, *Nota del traduttore*, in Id., *Seneca. Fedra*, Einaudi, Torino, 1985, p. 5.

<sup>49</sup> La registrazione è disponibile all'indirizzo: <https://erroredikafka.blog/2018/01/28/edoardo-sanguineti-legge-neruda-in-libreria> [ultimo accesso 04.03.2020].

<sup>50</sup> Per recuperare il file audio della recitazione sanguinetiana di Neruda, cfr. il seguente sito: <https://www.lavoceregina.it/sound.php?IDautore=425&IDmulti=5299> [ultimo accesso 04.03.2020].

<sup>51</sup> Si veda, ad esempio, in *Mi piace quando taci* («Me gustas cuando callas») il passaggio da «mariposa de sueño» (v. 7) e «mariposa en arrullo» (10) a «mia farfalla di sogno» e «mia farfalla ronzante» (i corsivi sono miei). Per il bisticcio pronominale, squisitamente sanguinetiano, si veda ad esempio il penultimo verso («una palabra entonces, una sonrisa bastan») che viene dilatato in «è una parola, allora, è un sorriso che, a me, mi basta» (v. 19), con un incremento moltiplicativo dei pronomi personali, della punteggiatura e degli incisi.

<sup>52</sup> A questo proposito, si consideri la trasformazione di «Niña morena y ágil» in «ragazzina morettina e agile» (vv. 1 e 9) e, analogamente, lo scarto tra «mariposa morena» a «farfalletta morettina» (v. 15); i corsivi sono miei.

<sup>53</sup> Federico Condello, *Il «fantasma della traduzione»*, cit., p. 306.

Se è vero che questa collisione linguistica provoca sempre un effetto di distanza<sup>54</sup> (storica, nel caso dei classici, e geografica, nel caso degli autori stranieri), in *Varie ed eventuali* l'esperienza di un 'avvicinamento distanziante' all'alterità si inserisce in una riflessione più generale sul mondo globalizzato,<sup>55</sup> il *trait d'union* che alimenta sotterraneamente gli esperimenti interdiscorsivi dell'ultimo Sanguineti.

Di fronte a questo magazzino delle occasioni intertestuali, si potrebbe incorrere nel rischio di liquidare incautamente l'ultima raccolta di Sanguineti nei termini di un 'postmodernismo senile'. Indubbiamente il presente, in *Varie ed eventuali*, è sinonimo di crisi e fine dei tempi – «è questione di giorni, | forse di ore», leggiamo nell'*Epistolina* a Nanni Balestrini, «e un mondo è morto» (VE 158). In questo universo 'in punta di collasso', l'abuso di traduzioni e omaggi interdisciplinari rappresenta il residuo fossile di una comunicazione arcaica, come se il linguaggio non fosse più in grado di produrre nuove parole ma esistesse soltanto in forma di ventriloquia del passato («non aggiungere niente, se parli», recita il finale di *Job, una stanza*, dedicato a Luciano Berio, VE 23). Del resto, proprio nell'*Epistolina* conclusiva, Sanguineti sentenza «non ho notizie fresche» (v. 3) – in una sorta di abiura conclusiva dalla poetica del «piccolo fatto vero, fresco di giornata».

Nell'esubero di occasioni culturali, nulla riesce più ad accadere; l'io è immerso in una «inconsistenza ipercostante» (VE 120), e la percezione di questo punto morto della storia increspa la superficie apparentemente ludica e capricciosa dei *giuochi* senili. Tuttavia, già nel 1993 il poeta denunciava aspramente il disimpegno di una postmodernità che «non aspira all'alternativa; essa sente piuttosto una fatalità neutralizzante»,<sup>56</sup> in una sete di decostruzione profondamente contraria a quel mandato sociale e politico della poesia in cui Sanguineti continuerà ostinatamente a confidare. E, infatti, in *Banner* (VE 19) – uno dei pochi componimenti sottratti alla deriva interdisciplinare – affiora l'unica soluzione possibile per reagire al collasso postmoderno, ossia, ancora una volta, l'ideologia. «In principio era la lotta di classe», scrive il poeta più orgogliosamente marxista che abbia conosciuto la nostra letteratura, «poi, l'anarchia e l'utopia | hanno generato il comunismo: | è soltanto da questo fantasma | che può nascere pace:». <sup>57</sup> Dopo aver imitato classici e premi Nobel, il poeta congeda il lettore con un ultimo, raffinatissimo, calcio d'autore – e proprio dalla voce di quel chierico testardamente organico che conclude così l'ultima pagina dell'ultima raccolta: «più vicina, è la fine: e la deriva | è completa: ma ciao – viva la Cina» (VE 158), in un ritorno circolare al maoismo delle prime raccolte («e il cinese

<sup>54</sup> Sull'«esperienza di un limite e di una distanza storica invalicabile» che le traduzioni sanguinetiane suggeriscono al lettore, assieme alla «consapevolezza di ciò che rimane inassimilabile in una lingua e in una cultura *toto coelo* estranee», cfr. *ivi*, p. 310.

<sup>55</sup> Si veda soprattutto *La ballata della malavventura* (VE 132), in cui nel «mercato universale» e nel «preariato globalizzato» si consuma la sparizione del genere umano – in un parallelismo tra consumismo e consunzione («se consumo, mi consumo, | mi dissolvo come fumo»).

<sup>56</sup> Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 169 – ma si veda in generale tutta la sedicesima sezione dell'intervista, intitolata *Gli orizzonti deboli del postmoderno* (*ivi*, pp. 165-173).

<sup>57</sup> Del resto, anche la lirica immediatamente precedente (*Vota bene!*; VE 18) terminava con un appello a eleggere «gli estremocomunisti» per arginare i «barbari bruti benitoberluschi», in occasione delle elezioni politiche del 2001.

ero io, naturalmente», si legge nel celebre verso di *Purgatorio de l'Inferno*, XVII, v. 2).<sup>58</sup> Di fronte al microfono della posterità, Sanguineti sembra consegnare all'ideologia l'ultima parola possibile; non la letteratura e l'arte, ridotte a musei di citazioni, ma la poesia civile salverà dialetticamente il mondo.

---

<sup>58</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 90.

Marcello Sessa

## Erbari verbovisivi Corrado Costa poeta morfologo

Questo saggio analizza le poesie infantili e giovanili di Corrado Costa attraverso la morfologia. Studia anzitutto le ricorrenze morfologiche nei testi, per poi tracciarne un'interpretazione teorica.

*The present essay analyses Corrado Costa's early poems through morphology. Firstly, it studies the morphological occurrences in his texts, and then it provides a theoretical interpretation.*

### 1. Fogli, cartelle, quaderni e quinterni

Le poesie infantili e giovanili di Corrado Costa meritano di essere analizzate con lo sguardo concertato della riscoperta. Sono state infatti raccolte in volume soltanto di recente, e per la prima volta si è reso disponibile al lettore un vero e proprio *corpus* costiano delle origini. Esso si affianca, per compattezza e solidità, alla produzione matura e tarda cristallizzatasi successivamente a partire dalla stagione delle neoavanguardie; permette a un tempo di illuminare di luce nuova il Costa più conosciuto e di rischiarare improvvisamente le sue premesse.<sup>1</sup>

Per tali ragioni, le multiformi prove iniziali che costituiscono il laboratorio del futuro poeta, scrittore e *performer* si prestano a letture d'insieme che cerchino di coglierne i tratti essenziali significativi rispetto a tutta la sua opera, svincolandosi da quelle classificazioni o connotazioni di stampo normativo eccessivamente rigide nel dividere necessità prime e finalità ultime di un autore.

In questa sede si è scelta – e proprio perché, lo si vedrà, sono le stesse parole di Costa a suggerirla – la lente teorica della morfologia applicata alla letteratura.

Come prima cosa, è opportuno notare quanto il dettato costiano non sia soltanto espresso dal testo ma si incarni in *media* specifici: in mezzi e in dispositivi che chiamano in causa la dimensione visiva. La parola di Costa, fin da subito, si fa segno, e la sua opera si fa operazione verbovisuale. Essenziale infatti per cogliere appieno il significato di queste prime prove poetiche (si va dalla alla fine degli anni '30 alla fine degli anni '50 del Novecento) – non limitandosi soltanto al loro valore archeologico e genealogico – è tenere conto della varietà dei supporti da cui prendono vita: ovvero visualizzare «questo quaderno dove noto in fretta le parole»<sup>2</sup> tematizzato dall'autore

---

<sup>1</sup> Una versione precedente di questo saggio è apparsa in forma ridotta sulla rivista online *La Balena Bianca*, cfr. <https://www.labalenabianca.com/2020/10/13/parole-con-le-foglie-per-conoscere-la-poesia-di-corrado-costa/> [ultimo accesso 05.03.2021].

<sup>2</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili (1937-1960). Opere poetiche I*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argo, 2020, p. 201.



stesso come campo d'azione della scrittura e che, «di riga in riga ai fogli e troppo vuoto»,<sup>3</sup> schiude tutte le possibilità, positive e negative, del linguaggio. E i supporti<sup>4</sup> che fin da ragazzo Costa sceglie per dar vita alla scrittura sono i più disparati: carte riusate, quaderni, margini vuoti, disegni di accompagnamento, fino giungere a effettivi e consapevoli assemblaggi di immagini e lettere.

Le carte di Costa – zibaldone intermediale che prelude alle sperimentazioni dei suoi libri successivi e più famosi, e che rimontano alla stagione della Neoavanguardia italiana – sono un insieme di *media*, di testi e di immagini adatto a riassumere ogni componente del segno poetico.

Tenere conto di ciò significa rendere piena grazia al segno, arrivando ad anettere al *corpus* testuale le righe dei quaderni e i disegni di Costa e i suoi *collages*, di modo che chi legge sia messo a parte della conformazione di ogni poesia. Perseguendo un approccio non lontano dal descrivere goethiano, ovvero dal guardare in ogni senso e con tutti i sensi a ciò che appare di una forma senza la pretesa di esaurirne l'essenza, è possibile rivivere a un tempo processo creativo e messa in opera di una testualità, come quella costiana, morfologicamente complessa, in cui il dicibile sempre richiama il visibile.

## 2. Dinamologica. Canone, modello e sopravvivenze

L'immagine della foglia è in assoluto la più ricorrente nei testi del giovane Costa. Basti pensare che la sola parola (“foglia”, in tutte le sue declinazioni) compare e ricompare di continuo, dalle prime alle ultime poesie giovanili; *mantra* oltre che *Leitmotiv*, permette di rischiarare l'intera impresa poetica di Costa alla luce di una vera e propria metaforologia vegetale.

Nel nome delle foglie si possono isolare nuclei tematici – se non teorici – che informano tanto i testi quanto la concezione costiana del ruolo del poeta. In primo luogo, per quanto riguarda il rapporto con gli autori classici.

Molte prove costiane degli anni giovanili sono di fatto poesie d'occasione, riscritture, imitazioni, parodie: insomma strettamente dipendenti da testi altri.

Costa sente tutto il peso della tradizione, specialmente italiana e latina («Se io fossi poeta e incoronata/ dal lauro verde fosse la mia fronte/ vorrei di frusta lasciassero le impronte/ i versi miei»),<sup>5</sup> e cerca espedienti per esorcizzarla, per non esserne schiacciato e uscirne vinto: se ne vorrebbe liberare («E un giorno abbandonando quei

<sup>3</sup> Ivi, p. 154.

<sup>4</sup> Per supporto non si intende qui mero contenitore di contenuti, passivo e neutro, ma attiva configurazione formale che, insieme alla corporeità, dà vita al segno iconico (in questo caso verbovisivo); ci si serve, insomma, dell'accezione di *medium* propria dell'antropologia delle immagini elaborata da Hans Belting; cfr. Hans Belting, *Antropologia delle immagini* (2001), tr. it. di S. Incardona, Roma, Carocci, 2013; per una sintesi delle idee generali beltinghiane, cfr. Id., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, tr. it. di S. Pezzano, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 73-98.

<sup>5</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 70.

tuguri/ ove me stesso avrò già piano ucciso/ salirò il colle ove verdeggian puri/ gli alberi contro il cielo»<sup>6</sup>.

Le parole ereditate dal passato sono accostate a foglie, che però si staccano dagli alberi («Ho quel ricordo/ lieve/ come foglia secca/ e speranza di viola») per ritornare in un flusso che scorre come il fiume (altra metafora chiave, che in Costa rappresenta il poetare: «Dal fiume antico/ immagini più care/ avvicinarsi») <sup>7</sup> dove precipitano e viaggiano.

È compito del poeta non farsi sopraffare dal fluire incessante delle acque dove talvolta affiorano frammenti di ciò che è stato, immagini e parole memoriali che hanno lo statuto della sopravvivenza (*Nachleben*) warburghiana. Il flusso è per Costa, attivamente e ancora warburghianamente, energia; diviene energia creativa ogni qual volta i simboli del passato (nel suo caso le fonti classiche) vengono canalizzati:<sup>8</sup> quando si sfrutta la loro potenza per accenderli o spegnerli, polarizzandoli.

Il fare poesia è concepito da Costa come un'attività dinamica costantemente rimarcata dalla metafora fluviale (il flusso, come ha sottolineato Chiara Portesine, curatrice delle poesie giovanili di Costa, si farà “eracliteo” nei libri degli anni Sessanta, ma in questi esempi il fare artistico appare già caratterizzato – fiedlerianamente – come infinito: senza stasi).<sup>9</sup>

Il poeta dunque è colui che, intuendo la cifra dinamologica del suo compito, sa inserirsi in questa ciclicità di corsi e ricorsi (mnestici, iconici e testuali) e sa prendere ciò che rimane nel letto o ai lati del fiume (resti organici e inorganici, in un'opposizione che rispecchia la dicotomia jüngeriana di «foglie e pietre» come polarità formali):<sup>10</sup> «Lo so. Lo so. Perché ritorni sempre/ a ricordarmi il filo d'erba/ raccolto lungo il fiume/ e la conchiglia che cullava nel fango/ un sogno d'onde?». <sup>11</sup> Per Costa le parole antiche da foglie secche possono rinverdire («Una foglia secca/ ed una viola/ ti svelano/ ad ogni cerchio del mattino/ tanta vita»);<sup>12</sup> seguendo ancora

<sup>6</sup> Ivi, p. 75.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 161-162.

<sup>8</sup> «Il simbolo è un contrassegno [*Kennzeichen*] che ha acquisito il proprio senso tramite ricordi [*Erinnerungen*] (storie) noti», Aby Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti sull'espressione)*, n. 141 (1891), cit. e tr. it. in Andrea Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano-Udine, Mimesis, 2001, p. 169; cfr. in particolare, per la tematica in oggetto, i capp. *Dinamologia e Polarità*, alle pp. 169-175, 177-183.

<sup>9</sup> Il filosofo e teorico dell'arte ottocentesco Konrad Fiedler fu tra i primi a elaborare una concezione dell'attività artistica come flusso eracliteo, continuo e incessante, di percezioni formalizzate: «L'arte è infinita, ogni opera d'arte ne appare solo un frammento, e tuttavia in sé si presenta come qualcosa di perfettamente concluso», Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte* (1914), tr. it. di R. Rossanda, Milano, Minuziano, 1945, p. 127; cfr. anche il seminale scritto fiedleriano *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in Konrad Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, tr. it. e a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006, pp. 69-152.

<sup>10</sup> Cfr. Ernst Jünger, *Foglie e pietre* (1934), tr. it. di F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997. Il libro jüngeriano più esplicitamente morfologico, in cui si elabora una distinzione concettuale tra tipo e matrice, è invece Ernst Jünger, *Tipo nome forma* (1963), tr. it. e a cura di A. Iadicicco, Seregno (MB), Herrenhaus, 2001.

<sup>11</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 43.

<sup>12</sup> Ivi, p. 162.

Warburg, l'attività poetica pulsa forte come «il fluire ascendente della linfa [Säftesteigen]»: <sup>13</sup> «Figure addormentate/ risognano un trascorrere, forse di foglie». <sup>14</sup> Il rapporto con i classici, i modelli e i canoni (insomma con gli antecedenti che si fanno precursori), <sup>15</sup> viene da Costa sintomaticamente sviluppato e chiuso nella sua fase matura, che rimonta agli anni della Neoavanguardia. Nel componimento più “pittorico” di *Pseudobaudelaire* (1964), ovvero quello dedicato a Francis Bacon, il poeta instaura – sottotraccia e mediante i versi – un discorso generale sulla somiglianza che porta a esiti estremi i punti di partenza giovanili. Scegliendo di rendere vivi, con procedimenti quasi efrastici, i tratti più peculiari della figurazione baconiana – deforme tendente all'informe –, mette in opera un vero e proprio pensiero poetico figurale: <sup>16</sup> il brano si fa analogo testuale di un quadro di Bacon, piegandosi del tutto all'iconicità.

Costa apre ciascuna delle tre strofe con un'invocazione relativa alle figure baconiane: «Quale immagine e somiglianza fa» <sup>17</sup> e, sovrapponendo la questione della *mimesis* a quella del ritratto, ne fa problema estetologico e addirittura e filosofico (viene in mente la celebre metafora di Gilles Deleuze e Félix Guattari che spiega l'intera storia della filosofia in quanto «arte del ritratto», <sup>18</sup> perpetua produttrice di somiglianze sempre nuove).

Il ritratto, e in particolare il ritratto di Bacon, è per il poeta (come per il filosofo) il mezzo con cui farla finita con l'imitazione intesa come meccanismo meramente riproduttivo. Il Bacon di Costa è, in ciò, molto simile al Bacon di Deleuze; fa immagine e somiglianza di un «nostro compagno di viaggio»; <sup>19</sup> ovvero è il luogo del confronto con l'altro, praticato con il «linguaggio analogico» in quanto «linguaggio di relazioni». <sup>20</sup>

Il volto dell'altro, quando viene riprodotto nuovamente (da parole, immagini o concetti) non è mai replicato, ma sempre nuovamente prodotto e infinite volte scoperto; seguendo Costa, è un «viso bruciato/ da certi segni sullo sfondo/ [...] a nostra somiglianza di paura», per via della «nevrosi che tende la figura»; <sup>21</sup> seguendo

<sup>13</sup> Aby Warburg, *Notizbuch* (1927), cit. e tr. it. in Andrea Pinotti, *Memorie del neutro*, cit., p. 171. Sull'estetica dell'energia cfr. invece Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

<sup>14</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 167.

<sup>15</sup> Sul rapporto circolare (e non mimetico) dell'autore con i suoi modelli instauratosi a partire dal Novecento, cfr. Andrea Pinotti, *Citazioni a posteriori e plagi a priori*, in «Leitmotiv», 2, 2002, pp. 37-43.

<sup>16</sup> Servendosi pienamente dell'universo figurativo di un artista come unica fonte di poetica, Costa si allinea a quella serie di pensatori che, secondo Gottfried Boehm, hanno cercato, speculando a partire dall'immagine e non sull'immagine, di sviluppare un “pensiero iconico”, cfr. Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), tr. it. di N. Mocchi, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 39-72.

<sup>17</sup> Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, in Id., *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1964, ora disponibile in una versione digitalizzata anche al seguente indirizzo: <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CosTTes.pdf> [ultimo accesso 05.03.2021].

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), tr. it. di A. De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996, p. 65.

<sup>19</sup> Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002, p. 107 [tr. nostra].

<sup>21</sup> Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

Deleuze, è la prova che la rassomiglianza sfocia nell'analogico anche nella deformazione.<sup>22</sup>

Nel segno di Bacon, Costa scopre deleuzianamente che l'analogia lo conduce a «libera[re] contemporaneamente il piano di immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato»;<sup>23</sup> e che rifarsi ad antecedenti può portare a liberarsene. Il modello, se opportunamente trasformato in senso morfologico, cessa il suo rapporto di dipendenza con il segno. Alla fine della *Lode* costiana, difatti, il volto ritratto in principio è invero «il corpo spogliato in fretta»;<sup>24</sup> è forma canonica felicemente depotenziata.

### 3. *Morfologica. Simboli, immagini e ritmo*

L'omologia tra parole e foglie dà modo a Costa di catturare istantanee nell'eterno trascorrere dell'attività poetica. Ogni parola è per lui, in certo senso, fitomorfa («Parole qui hanno le foglie/ e trovano parole le acque»);<sup>25</sup> solo così la scrittura è lingua viva.

Attribuire – o meglio riconoscere – alle parole organicità è, per la sistematicità con cui si verifica negli esercizi costiani, operazione morfologica.

Quella morfologica è primariamente una particolare disposizione verso la forma, anzi verso tutte le forme; una delle sue più icastiche formulazioni la dobbiamo naturalmente a Goethe: «Si basa sulla convinzione che tutto ciò che è deve anche dare cenno di sé e mostrarsi. [...] Ci occupiamo subito di tutto ciò che ha forma. [...] La forma è qualcosa che si muove, che diviene, che trapassa. Dottrina della forma è dottrina della trasformazione. E la dottrina della metamorfosi è la chiave per tutti i segni della natura».<sup>26</sup>

Come è noto, Goethe venne folgorato quando nel giardino pubblico di Palermo ebbe la sensazione di sentirsi forma tra le forme, e di potere soppesare ogni forma semplicemente guardandola (con uno sguardo simile «all'occhio dell'artista, in quanto [...] permette di distinguere e perfino di misurare perfettamente le distanze»)<sup>27</sup> e poi descrivendola.

Se tutto il mondo appare come un giardino («Tutto ciò notavo nel libero mondo, e una nuova chiarezza sembrava irradiarsi sui libri e i giardini»),<sup>28</sup> si fa presto ad

<sup>22</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 113.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 65.

<sup>24</sup> Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

<sup>25</sup> Ivi, p. 26.

<sup>26</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Morfologia* (1795-1798), in Id., *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: Morfologia III*, tr. it. di R. Rizzo, Bologna, Il Capitello del Sole, 2009, p. 115.

<sup>27</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia* (1816, 1817), tr. it. di E. Zaniboni, Milano, Rizzoli, 2019, p. 246. Per la celebre descrizione della *Urpflanze*, la pianta originaria, cfr. ivi, pp. 271-27 e la lettera a Herder da Napoli scritta il 17 maggio 1787, in ivi, pp. 320-331.

<sup>28</sup> Johann Wolfgang Goethe, *La metamorfosi delle piante* (1790), a cura di S. Zecchi, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Parma, Guanda, 1983, p. 51. Il carattere onnicomprensivo dell'idea di giardino viene approfondito, nella *Frühromantik*, anche da Wackenroder, che la associa alla sintesi delle arti: «Non riesco tuttavia a comprendere come un

assottigliare le rigide distinzioni formali: ogni forma si riconfigura come parte di un divenire formale in perenne movimento. La foglia è simile alla mano che scrive; la foglia ha qualcosa in comune con la parola: la forma (*Gestalt*) è conformazione (*Gestaltung*).

Perché la foglia acquisisca tale portato rivelatore Costa la sorprende, espandendo la sua simbolica, in movimento; in quello del suo ciclo vitale così come nei rapporti con l'ambiente e il clima. Le forme (quindi le foglie) non sono statiche, ma si muovono nel vento («Ricordo:/ il vento/ era desiderio di foglie»; «Il vento tocca le foglie e bisbiglia»):<sup>29</sup> sono, in sostanza, ricomprese nella loro ritmica presente, che corre in parallelo alla dinamologica di quelle del passato.

Sentire e seguire il ritmo “climatico” della vegetazione è trovare le parole giuste: isolare le foglie verdi e mettere la parte delle rinsecchite, ovvero le parole che periscono nella normale ciclicità delle forme: «Perde le foglie il rovo. Nude spine/ offron aspri cilici a foschi asceti/ Oggi la carne è morta»; «E la quercia è sempre sola/ qualche ala la sfiora/ ma per poco/ il vento l'accarezza così per gioco/ e le toglie le foglie/ la quercia è incattivita/ sola da anni».<sup>30</sup>

Negli esiti più maturi, Costa lo esplicita senza esitazione: «Il poeta è come l'albero», carico di foglie e di frutti e inevitabilmente esposto agli accidenti della natura. Alcune forme – come in natura – vivono, altre muoiono; ciascuna dunque potenzialmente riassume in sé le caratteristiche eterogenee del processo creativo, ed è passibile di crescita: «Come l'albero nasce cieco nel mondo/ la vita lo assale e germina e germoglia/ e fruttifica/ le sue parole sono seme di sangue».<sup>31</sup>

La parola poetica, così organicamente intesa, ricorda infine l'ammonimento novalisiano per cui «tutto è seme di grano».<sup>32</sup> Novalis alludeva alla letterarietà insita in qualsiasi tipo di testo; un secolo dopo si sarebbe detto: in qualsiasi tipo di segno. Una concezione della forma poetica talmente eterodiretta ha spinto Costa, dagli anni Sessanta, verso uno sperimentalismo effettivamente verbovisivo (è in preparazione, a tal proposito, il secondo volume della sua opera; possiamo essere certi, stanti le premesse di questo primo, che nella curatela ne verrà tenuto conto). Le poesie di questa raccolta, però, pur essendo banco di prova, ne contengono già il germe. Molti brani sono veri e propri castoni di iconismo testuale: casi di violente sinestesie («Ho urlato mani rosse») che sfociano in versi che risuonano grazie ai cromatismi («E su Asolo/ clavicembali/ un prete rosso tempera/ Come musica/ nelle foglie»); trasfigurazioni imagistiche («Ora/ stelle dipinte fanno i cieli astratti/ lungo le

---

vero amore per l'arte non attraversi tutti i loro [delle arti] giardini e non si rinfreschi a tutte le fonti», Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Fantasia sull'arte* (1799), in Id., *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, tr. it. di F. La Manna, Milano, Bompiani, 2014, pp. 329-578, qui p. 471.

<sup>29</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., pp. 31, 35.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 67-69.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 187, 206.

<sup>32</sup> Novalis, *Frammento n. 188* (1798), in Id., *Scritti filosofici*, a cura e tr. it. di F. Desideri e G. Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019, p. 405.



volte»);<sup>33</sup> ecfrasi di quadri e sculture incorporate in componimenti dedicati a celebri artisti (Van Gogh e Wiligelmo).<sup>34</sup>

Ci sono anche le prove di iconismo visuale patente: dalla terna di testi intitolata *Astrattismo poetico*, in cui le parole sono interamente piegate alla resa del visivo, fino ad arrivare al *Poemetto* – “Dicembre”, in cui i versi sono ritagli di giornale *trouvés* e applicati al foglio.<sup>35</sup>

Insomma, Costa “botanico” e morfologo non ha potuto fare a meno di affiggere le sue “parole con le foglie” – che tanto ha faticato per collezionare – in un erbario (in un album, superando il libro); affinché le si possa guardare, oltre che leggere.

---

<sup>33</sup> Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., pp. 36, 231, 200.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, pp. 228-229; 231-232.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, pp. 144, 179-180 (il *collage* è riprodotto nell’apparato iconografico del volume citato).

# recensioni

**Ambra Almaviva**

AA.VV.

*A sessant'anni dall'Isola di Arturo*

a cura di Lucia Faienza, Lorenzo Marchese, Gianluigi Simonetti

«Contemporanea»

18, 2020

ISSN 1724-6105

Fabrizio Bondi, *Parodia come categoria? Agamben e l'Accanto dell'Isola*Eleonora Cardinale, *Giudizi a caldo su L'isola di Arturo dall'Archivio Morante della Biblioteca nazionale centrale di Roma*Flavia Cartoni, *Tra passioni, attrazioni e rifiuti: Arturo adolescente come figura letteraria*Gandolfo Cascio, *Povera isola! La messinscena allo specchio di Corsicato*Caterina Verbaro, «Di Elsa Morante ho molte parole in testa». *Percorsi di formazione nell'Isola di Arturo e nell'Amica geniale*Concetta D'Angeli, *Nessun padre*Luca Danti, *Le prove del principe e i desideri del paggio: paradigmi mozartiani e ascendenze romanzesche del fanciullo Arturo*Elisa Martinez Garrido, *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo: un romanzo di 'formazione' attraverso gli scherzi tragici del tempo*Lucia Faienza, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*Lorenzo Marchese, *La vita e le strane sorprendenti avventure di Arturo. Per un confronto con Robinson Crusoe*Teresa Nocita, *Dal romanzo alla novella. Un caso di transcodifica di genere nella preistoria de L'isola di Arturo*Elena Porciani, *La preistoria dell'Isola di Arturo*Ivan Pupo, *A ciascuno il suo Giuda. Il tema del tradimento nell'Isola di Arturo*Carlo Serafini, *L'isola di Arturo negli scritti teorici di Elsa Morante e sul romanzo*Hanna Serkowska, Konrad Król, *Scrivere l'ultimo Bildungsroman e uccidere il genere? Un'ipotesi per L'isola di Arturo*Barbara Sturmar, *In classe con Arturo. Appunti aggiornati sulla fortuna scolastica dell'Isola morantiana*Monica Zanardo, «Liberi dall'Eden». *Motivi edenici e immagini di prigionia nell'opera di Elsa Morante*

Il diciottesimo volume della rivista «Contemporanea» prende origine dal convegno internazionale *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, svoltosi il 20 e il 21 novembre del 2018 presso l'Università degli Studi dell'Aquila, e si segnala per la varietà dei percorsi di lettura messi in campo. Accanto all'indagine sui modelli, sulle fonti e sull'ibridazione di generi e modi che agiscono all'interno del romanzo, si nota sin dall'indice come molta dell'analisi si sia concentrata sulle tappe della sua genesi e sulle modalità della sua ricezione, anche attraverso il materiale documentario adesso consultabile presso l'Archivio Morante della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Di questo archivio ricostruisce la nascita e il progressivo ampliamento dal 1989 al 2016 Eleonora Cardinale, che ne è la attuale responsabile, attingendovi sapientemente per indagare «le reazioni immediate alla prima lettura del libro da parte di amici, scrittori, intellettuali e critici, vicini alla scrittrice» (p. 23). Di preistoria dell'*Isola di Arturo* parlano invece Teresa Nocita, in una prospettiva di genere, ed Elena Porciani, sul fronte intertestuale e tematico. La prima propone un percorso che

considera *L'isola di Arturo*, *Nerina* e *Lo scialle andaluso* come casi di «transcodifica di genere» (p. 102) e sostiene che «nella transcodifica che porta dal romanzo incompiuto *Nerina* al racconto edito de *Lo Scialle* si annida [...] una mutazione di genere sessuale, che connota la riscrittura come una *storia gender*: da *Nerina* nasce *Andrea Campese* ed è lui che riesce ad incarnare l'alter ego di *Arturo*» (p. 106). L'indagine che Porciani conduce nel «laboratorio della scrittura» (p. 111) di Morante, dove emergono sia la «consapevolezza culturale» dell'autrice, sia la sua «peculiare autotranstestualità», mira a ricostruire il «palinsesto preistorico» dell'*Isola di Arturo*, attraverso una «ricognizione di immagini, oggetti, luoghi e figure che dalla produzione giovanile sono passati nel romanzo» (*ibidem*). Un importante risultato dell'analisi delle carte donate dagli eredi all'Archivio nel 2016 è la retrodatazione del primo abbozzo dell'*Isola* al 5 ottobre del 1949, quando l'autrice scrive l'*incipit* de *Il soldato glorioso*, «il più antico avo di Arturo» (p. 112).

In una prospettiva più squisitamente interpretativa, Flavia Cartoni rilegge il romanzo alla luce degli indizi autobiografici ricavabili dal *Diario 1938* e nel carteggio con Luchino Visconti e Alberto Moravia. Il confronto conferma il parallelismo tra Arturo e l'autrice – suggerito dalla stessa Morante, del suo «vecchio desiderio e privo di speranza di essere un ragazzo» (cit. a p. 29) – implicando che «le peripezie di Arturo ben si potrebbero leggere come necessità di viaggi, crescita, scoperte, illusioni e delusioni della narratrice stessa che si rappresenta come adolescente e, in quanto tale, piena di curiosità e desideri» (p. 29). Fabrizio Bondi analizza le profonde assonanze di Morante, Pasolini e Agamben a partire dal saggio che quest'ultimo ha dedicato alla parodia nel 2005, rilevando come secondo il filosofo Morante abbia «fatto di un genere letterario – la parodia – il protagonista del suo libro» (p. 9). Carlo Serafini legge le risposte di Morante sul romanzo per l'inchiesta di «Nuovi Argomenti» nel 1959 in relazione all'*Isola* per evidenziare come il saggio rappresenti «una sorta di corrispettivo teorico del romanzo» (p. 130). Se, per Morante, è romanzo «ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari [...] – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale» (cit. *ibidem*), l'*Isola* è un romanzo in quanto «garante di una verità che può essere intera visione del mondo», ovvero «l'impossibilità dell'eliso fuori dal mondo» (p. 133).

I contributi di Luca Danti e Lorenzo Marchese si concentrano sul sostrato letterario e culturale dell'opera. Danti accoglie una suggestione di Morante relativa al *Die Zauberflöte* (1791), riconosciuto come unico modello fiabesco dell'*Isola*, per svelare la fitta rete di rimandi mozartiani presente nella struttura del romanzo. La figura di Arturo risulta così tesa fra due paradigmi apparentemente inconciliabili: quello «progressivo» del principe Tamino (*Die Zauberflöte*) e quello di «fissità paradossale» impersonato dal paggio Cherubino (*Le Nozze di Figaro*), «all'interno del quale, a movimenti nient'affatto lineari verso molteplici oggetti del desiderio, non corrisponde alcuna evoluzione del personaggio» (p. 68). Le analogie con la figura di Cherubino confermerebbero la lettura girardiana dell'*Isola* proposta già da Stefano Brugnolo, «il primo ad aver parlato apertamente di “desiderio infinito, senza oggetto specifico” di Arturo» (p. 69). Marchese effettua, invece, un parallelismo tra il romanzo di Morante e *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, seguendo un'indicazione dell'autrice stessa, contenuta in un'intervista filmata del '57 che la critica ha in genere trascurato. Il paragone tra i due romanzi è fondato sia sulle analogie tematiche, sia, soprattutto, sulla simile «manipolazione della forma del romanzo d'avventura (definibile anche *romance*) verso una narrazione strettamente realistica» (p. 97).

Largamente discussa, nel volume, è anche la questione del genere letterario. Caterina Verbaro mette a confronto *L'Isola* con *L'amica geniale* di Elena Ferrante, considerandoli due racconti di formazione «di ispirazione junghiana» (p. 50), dove è l'infanzia a costruire, simbolicamente, «il nucleo propulsore dell'identità e della creatività individuale» (*ibidem*): la *Bildung* di Arturo, come quella di Elena e Lila, muove dall'atemporalità e afasia – dal fiabesco – dell'isola e del rione («una versione terrestre e prosaica dell'isola», p. 51). La studiosa, inoltre, riconosce il «fantasma fondativo dei due romanzi» nel materno, «rovello inesauribile della poetica delle due autrici e

l'ambito tematico e simbolico in cui è più evidente l'asse genealogico che le lega, sia a livello di fabula (relazione del figlio/a con la madre) che a livello di ordito simbolico (presenza e relazione con l'archetipo [del materno])» (p. 54).

Leggendo l'*Isola di Arturo* come un romanzo di formazione novecentesco, Elisa Martinez Garrido ritiene che «l'eroismo del protagonista è specularmente doppio, in quanto può essere capito solamente tramite l'inversione antagonistica della deformazione parodica del padre» (p. 73). In altri termini, Arturo è un eroe perché Wilhelm Gerace è un antieroe, un «odisseo contemporaneo, la cui menzogna eroica e l'iniziale sortilegio crudele su tutti gli altri, ma soprattutto in rapporto al figlio, suscita in quest'ultimo [...] un gran turbamento e soprattutto una grande compassione e pietà» (pp. 73-74). Hanna Serkovska e Konrad Król firmano un articolo a quattro mani che prova come, nel romanzo, siano presenti le caratteristiche del *Bildungsroman* e del suo opposto, l'anti-*Bildungsroman*; l'opera «poggia su una contraddizione genetica», come già affermato da Giovanna Rosa: «è un romanzo di iniziazione, ma al protagonista resta preclusa la conoscenza, l'acquisizione della "legge" dolorosa della vita» (p. 140). L'isola stessa, «una foucaultiana eterotopia della deviazione» dominata da «valori infantili e femminili» (p. 144), condanna Arturo a un destino da fanciulla: «mi pareva d'aver dormito per sedici anni, uguale alla ragazza della favola» (cit. p. 147), dichiara Arturo in partenza da Procida.

Per quanto riguarda più specificamente l'orizzonte tematico del romanzo, Concetta D'Angeli rileva nell'*Isola* l'assenza di un padre nel senso comunemente inteso dal modello di famiglia ottoneovecentesca. La studiosa analizza le figure paterne dei quattro romanzi di Morante (*Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *La storia*, *Aracoeli*) e de *La serata a Colono*, per dimostrare che nessuna di esse, 'buone' o 'cattive' indistintamente, costituisce un modello di paternità positivo, ma tutte corrispondono al paradigma della paternità inadeguata, che affonda le sue radici nella complessa esperienza autobiografica dell'autrice. Al centro del saggio di Lucia Faienza si trova invece la questione della spazialità dell'*Isola*, intesa sia come «spazio geografico esterno», funzionale allo sviluppo della trama, sia come «metafora che permette di tenere insieme il discorso sulla psicologia del personaggio» (p. 81). Il racconto, infatti, «scaturisce principalmente dal meccanismo di espansione e contrazione del mondo interiore di Arturo, che è anche voce narrante», per cui vi troviamo «La limatura dei riferimenti temporali [...] e l'accrescimento della connotazione simbolica dell'isola in quanto "spazio liminale"» (p. 81). In quest'isola che non c'è si consuma l'opposizione tra l'infinito potenziale dell'età mitologizzante di Arturo – l'infanzia, luogo del meraviglioso e del fiabesco – e i limiti del reale.

Il saggio di Ivan Pupo rilegge il tema del tradimento nel rapporto padre-figlio sulla scorta delle teorie dello psicologo James Hillman sul tradimento di Gesù. Se, come asserito da Hillman, il tradimento è «una forma di iniziazione, un prezzo che il Puer deve pagare per la sua maturazione» (p. 124), il romanzo di Morante potrebbe essere «un apologo sulla necessità di tradire e di essere traditi per crescere» (p. 125). Wilhelm rappresenterebbe quindi la «guida inconsapevole» di Arturo, un «*traditor* nel doppio significato di "traditore" e di "chi insegna"» (p. 125). Monica Zanardo si occupa del mito dell'Eden, uno dei motivi ricorrenti di Morante; analogamente al racconto biblico, per l'autrice «il passaggio dall'adolescenza all'età adulta comporta l'impossibilità di accedere nuovamente a una dimensione di gioiosa pienezza, unicamente concessa all'infanzia e strettamente legata all'ignoranza della morte» (p. 159). Nell'*Isola*, in particolare, la simbologia edenica «interagisce con il modello iniziatico sotteso alla narrazione invertendone [...] gli esiti» (p. 162), per cui Arturo «andrà incontro alla Storia e alla morte, condividendo le sorti di Elisa, ovvero "prigione, peccato e morte"» (p. 162).

Sul versante della ricezione transmediale del romanzo, Gandolfo Cascio analizza poi l'episodio centrale del film *Libera* (1993) di Pappi Corsicato, *Carmela*, un esempio di «palinsesto» non «ispirato 'a' *L'isola di Arturo*, com'era stato per il lavoro di Damiani [*L'isola*, del 1962]» ma che «'da' quel libro è stato provocato» (p. 38). Corsicato col suo film «punta ad appropriarsi del proprio



modello/padre» rovesciandolo in chiave *camp* e parodica, ovvero «spostando, sovvertendo, scambiando, inquinando l'opera di partenza» (pp. 38-39). Il saggio di Barbara Sturmar, infine, è dedicato alla fortuna scolastica dell'*Isola di Arturo*. L'autrice illustra i risultati di una ricerca condotta su un corpus di circa settanta volumi scolastici, per indagare la presenza del romanzo nei manuali e nelle antologie più recenti adottate nella Scuola secondaria di primo e secondo grado. La somministrazione di alcuni brani dell'*Isola* a due classi campione del Nord e Sud Italia ha dimostrato comunque la sorprendente attualità del romanzo: «Tra i banchi di scuola Arturo non dimostra i suoi sessant'anni poiché i *millennial* italiani [...] percepiscono il personaggio emotivamente vicino» (p. 155).

Al di là dell'intento celebrativo che lo ha ispirato, il volume curato da Faienza, Marchese e Simonetti colpisce non solo per la quantità delle questioni messe in campo, ma per la ricchezza dei contributi e la perizia documentale con cui nuove prospettive interpretative sono proposte, cosa non sempre scontata nella bibliografia su questa autrice. Non solo si aprono nuovi orizzonti sull'esegesi dell'*Isola di Arturo*, ma il volume offre l'occasione per tornare a riflettere sull'intera opera morantiana. I lavori sul materiale archivistico, del resto, sono ancora in corso e l'osservazione ravvicinata del modo di lavorare di Morante potrebbe riservare ancora sorprese.

**Rosario Vitale**

AA.VV.

*Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*

a cura di Michela Baldini

collaborazione di Chiara Favati

Firenze

Firenze University Press

2021

ISBN 978-88-5518-241-6

Alfredo Serrai, *Prefazione*Attilio Mauro Caproni, *Nota di lettura*Michela Baldini, *Guida alla consultazione della bibliografia*Michela Baldini, *Tavola delle sigle e delle abbreviazioni*

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE E DELLA CRITICA (1933-2020)

*Opere di Giorgio Caproni**Opere su Giorgio Caproni*

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Carlo Betocchi, *Lecture di poeti*Carlo Bo, «*Stanze della funicolare*» di Giorgio CaproniOreste Macrí, *Lecture*Oreste Macrí, *Poeti nel tempo*Anna Dolfi, *Giorgio Caproni e l'afasia del segno*Anna Dolfi, *Il "Singspiel" di Caproni*Silvio Ramat, «*Cronistoria*» di Giorgio CaproniLuigi Surdich, *Lecture di «Da Villa Doria (Pegli)» di Giorgio Caproni*Luca Zuliani, «*Alba*»

La letteratura contemporanea si arricchisce di un corposo volume (pp. XXII e pp. 452) dal titolo *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, edito da Firenze University Press nel 2021 e curato da Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati (come esplicitato nella prima di copertina, che riproduce un *collage* di libri del poeta). Frutto di una meticolosa indagine investigativa, la Baldini aggiorna il suo precedente lavoro: *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, pubblicato da Bibliografia e Informazione nel 2012. Nella *Guida alla consultazione* (che precede la *Tavola delle sigle e delle abbreviazioni*) la curatrice precisa di aver effettuato un esame diretto dei materiali conservati nei due Fondi fiorentini relativi a Caproni, che si trovano presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» e la Biblioteca Nazionale Centrale. In più, per l'aggiornamento al 2020, sono stati consultati «oltre ai consueti repertori bibliografici a stampa e digitali, le criptobibliografie caproniane e, ove necessario, si è provveduto ad uno spoglio diretto dei periodici» (pp. XV-XVI). Un'attenzione particolare è stata dedicata alle «antologie di poesia, attraverso uno spoglio diretto dell'edito tra il 1933 e il 2020; operazione che ha consentito importanti aggiornamenti anche per quanto riguarda i primi anni delle pubblicazioni caproniane» (p. XVI).

Si rammenti che il livornese Caproni (cfr. *Versi livornesi* ne *Il seme del piangere*), di nome Giorgio («Una volta sola "Giorgio! / Giorgio!" mi sono chiamato. // [...]» (*Paura terza*, ne *Il conte di Kevenhüller*), che forgiava metaforicamente le sue parole in una rumorosa officina (cfr. *Caproni e l'officina del poeta-fabbro*, in Rosario Vitale, *Mario Luzi. Il tessuto dei legami poetici*, SEF, 2015),

profondamente legato al capoluogo ligure («Genova mia città intera [...] / Genova della mia Rina / [...] / *patria della mia Silvana* / [...] / *dove m'è nato Attilio* / [...] / Genova di tutta la vita / *Mia litania infinita* / [...] / *bersaglio dove inclina / la rondine: la rima*»; *Litania*, ne *Il passaggio d'Enea*), scomparso a Roma nel 1990, all'età di settantotto anni, appartiene alla cosiddetta *Terza generazione* (cfr. Oreste Macrì, *Le generazioni nella poesia italiana del Novecento*, «Paragone-Letteratura», 42, 1953, poi in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956). Una generazione che ha segnato profondamente il secolo scorso; non a caso annovera, tra gli altri poeti, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Alfonso Gatto.

Nel libro vi sono varie foto, tra le quali risaltano la pagina che riproduce *La nouvelle pâte* di André Frénaud, con appunti di Caproni (p. 376), e alcune inquadrature dello studio della casa romana di via Pio Foà (p. X, p. XIV e p. 406), alla quale peraltro il poeta aveva destinato due testi de *Il muro della terra*, ovvero *Via Pio Foà I* («La luce sempre più dura, / più impura. La luce che vuota / e cieca, s'è fatta paura / [...]»), e *Via Pio Foà II* («Una giornata di vento. / Di vento genovesardo. / Via Pio Foà: il mio sguardo / di fulminato spavento»).

Alla breve *Prefazione* di Alfredo Serrai (p. IX), segue una *Nota di lettura* di Attilio Mauro Caproni, che sottolinea come il volume punti a «riportare in luce (e a disegnare)» la ricerca del poeta «sull'immaginare e sullo scrivere», che «si palesa, qualche volta, come un *modello* o, per paradosso, come un *enigma* del suo linguaggio intellettuale, ma anche [...] segnico» (p. XII), considerato che questa «disciplina ha il potere di fissare, per ogni libro, per qualsiasi saggio, etc., la *forma* che contiene quell'idea primaria di ciascun autore, oppure contributore» (*ibidem*).

Com'è noto, ad Attilio Mauro il padre aveva indirizzato versi memorabili: «Portami con te lontano / ...lontano... / nel tuo futuro. // Diventa mio padre, portami / per la mano / [...] alto / già più di me che inclino / già verso l'erba. // Serba / di me questo ricordo vano / che scrivo mentre la mano / mi trema. // Rema / con me negli occhi al largo / del tuo futuro [...]» (*A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, ne *Il muro della terra*).

Questo stretto legame generazionale proiettato sull'asse temporale trova una rappresentazione iconografica in una foto inserita in un'altra interessante opera: «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2018. L'immagine riproduce un «ritratto di famiglia» (p. 91), che rievoca quelli pittorici d'un tempo, nel quale Attilio Mauro è in piedi dietro al padre, seduto davanti a un tavolo, con una mano poggiata sulla sua spalla. Di fianco la moglie Rina (Musa ispiratrice di parecchi componimenti), seduta accanto al marito, con dietro, in piedi, la figlia Silvana (cfr. *Aspettando Silvana*, in *Res Amissa*), con entrambe le mani poggiate sulle spalle della madre. Quest'ultima è di profilo; gli altri tre rivolgono lo sguardo verso l'obiettivo. Ricordando *en passant* che Silvana è la dedicataria della *plaque* intitolata *Erba francese* – nel giugno 1978 aveva accompagnato il padre in un viaggio a Parigi, dove era stato invitato, insieme a Mario Luzi, Delfina Provenzali, Vittorio Sereni, dal *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, per un *reading* di poesie – nella quale figurano dei testi riconducibili al campo fotografico, quali *Kodak*, *Fixage*, *Istantanea*, *Flash*, si osservi che in questa «foto familiare», i genitori seduti personificano il *passato/presente*, mentre i due figli in piedi, quindi in posizione verticale e quasi in parallelo, simboleggiano lo slancio verso il *futuro*... quel futuro evocato da Caproni nei versi rivolti ad Attilio Mauro.

Il resto del volume della Baldini, sull'ironico «Maestro di contorsioni. / Tal è Giorgio Caproni? // Certo non si può vantare, / fautore dell'afilosofia, / che il suo pensiero sia / composto di idee ben chiare» (componimento presente in *Res Amissa*), è articolato in tre parti: la *Bibliografia*, un' *Antologia della critica* e l' *Indice dei nomi*.

La *Bibliografia* – con comodi rimandi interni – è suddivisa, a sua volta, in due sezioni. La prima attiene alle *Opere di Giorgio Caproni*: in volume (poesie, racconti e prose, traduzioni); introduzioni, prefazioni, presentazioni; poesie, racconti, prose, traduzioni in volumi di altri;

contributi su pubblicazione periodica (poesie, racconti, prose, traduzioni); opere di Caproni tradotte; interviste, autocommenti, inchieste; interventi radiofonici e televisivi. La seconda sezione concerne le *Opere su Giorgio Caproni*: monografie; volumi collettivi e fascicoli monografici; articoli in volume; articoli sulla stampa periodica.

L'*Antologia della critica*, che racchiude nove autorevoli contributi, si apre con *Lecture di poeti* di Carlo Betocchi, che nel 1936 recensisce su «Il Frontespizio» le raccolte *Ore e stagioni* di Libero Bigiaretti e *Come un'allegoria* di Giorgio Caproni, esprimendo un giudizio alquanto severo, sebbene rilevi: «Quanto al Bigiaretti e al Caproni, non è poi detto che al primo manchi totalmente quella libertà alla quale ancora pensa, forse, il paziente lettore: libertà che è di certo più viva e più schietta nelle poche poesie di Giorgio Caproni» (p. 371). Il secondo contributo è *Stanze della funicolare di Giorgio Caproni*, un articolo di Carlo Bo pubblicato su «La Fiera Letteraria» nel 1952, nel quale il critico osserva che Caproni «non solo ha una sua personalità precisa ma ha felicemente condotto a termine un'esperienza nuova, offrendo alla nostra poesia una soluzione in più» (p. 374). Il terzo e il quarto, *Lecture* e *Poeti nel tempo*, sono due pregnanti scritti di Oreste Macrì. In *Lecture*, uscito su «Libera voce» nel 1947 e incentrato su *Cronistoria* (Vallecchi, 1943), l'autore coglie, nella versificazione caproniana, ora «l'intensissima immediatezza d'una natura che si presenta all'anima tutta densa di intenzioni e significati» (p. 378), ora il passaggio dall'idillio allo sconcerto per la morte della donna amata, che segna una nuova stagione poetica. Si tratta di un «delirio orfico» di matrice campaniana, anche se è stato Caproni il primo ad aver «sperimentato quelle materie e quei miti nel cuore della sua storia personale, della sua *storia d'amore*» (p. 382). In *Poeti nel tempo*, stampato su «Il mattino dell'Italia centrale» nel 1952, Macrì, richiamandosi ad alcune liriche di *Stanze della funicolare*, riscopre le sue prime impressioni sulla poesia caproniana, ossia «la certezza di una fedeltà, di un corpo immune e oggettivo di armonie e di pensieri, ove sono riscattati i luoghi, gli ordigni, gli arnesi, gli oggetti della nostra misera vita quotidiana» (p. 383). La parte antologica prosegue con due articoli di Anna Dolfi apparsi su «L'Albero», rispettivamente negli anni Settanta e Ottanta. Il primo, *Giorgio Caproni e l'afasia del segno*, è focalizzato su *Il muro della terra* (Garzanti, 1975), dove «Il muro della terra si propone come diaframma della separazione, parete invalicabile di roccia che sembra impedire l'acquisizione della coscienza» (p. 391). Per la Dolfi, il cammino del poeta è confuso, perché «nessun dio garantisce la guida o la fissità dell'oggetto conseguito, le cose vivono nella privazione costante anche da se stesse, nel ripresentarsi ogni volta nuove, sconosciute, estranee, meta ultima di un nuovo viaggio a cui manca la conferma» (p. 392). Difatti di verso in verso «la guida si dilegua, l'esperienza [...] sembra cancellarsi, confondere ogni traccia» e la «constatazione di un cammino quasi impossibile si ripresenta sempre all'antico Enea o al moderno Dante, abbandonato da Virgilio e da Dio nella caparbia tenacia di un percorso che costeggia il muro della terra» (*ibidem*). Nel secondo, invece, dal singolare titolo *Il "Singspiel" di Caproni*, dopo aver domandato retoricamente in avvio su che cosa abbia indotto il poeta a inserire *Il franco cacciatore* (Garzanti, 1982) «nel cerchio incantato e avvolgente della musica weberiana» (p. 393), la Dolfi risponde che è «l'unità fondamentale di tono che Weber dichiarava quale sua precipua caratteristica che Caproni ha ritrovato [...] in questo libro; è la palese, necessaria fedeltà ai suoi personaggi, alla sua musica, ai suoi temi, e anche alla desolazione dei paesaggi, alla negazione, alla sconsolata e coraggiosa allegria della disperazione, che gli ha fatto fare di Weber una sorta di modello esemplare» (*ibidem*).

Il terzultimo contributo antologizzato, «*Cronistoria*» di *Giorgio Caproni*, è uno studio di Silvio Ramat apparso negli anni Novanta su «Poesia», nel quale il critico argomenta su una raccolta data alle stampe durante gli anni del secondo conflitto mondiale dall'editore Vallecchi, che «per la poesia, contendeva il primato a Mondadori» (p. 398). A detta di Ramat, «per non travisare la prospettiva che l'autore delineava all'altezza del '43, è doveroso far perno sui frutti del quinquennio '38 - 42» (*ibidem*), un periodo in cui le parole di Caproni «possiedono l'incisività del "graffito". I

ritmi possono spumeggiare, danzare [...], ma qualcosa di grave li ripiomba giù a terra. La “cronistoria” non può illudersi, non è mai stilata *durante* ma sempre *dopo*» (p. 402).

Ancora. In *Lecture di «Da Villa Doria (Pegli)» di Giorgio Caproni* (in *Una mente colorata*, Vecchiarelli, 2007), Luigi Surdich evidenzia che nella prima edizione di *Come un'allegoria* l'intestazione di questa composizione versale si presentava in maniera differente, ossia *All'odor vano... – da Villa Doria*. Però, chiosa il critico, successivamente Caproni, «in conformità con una tendenza a revisionare i titoli delle proprie poesie nelle varie fasi di recupero, riproposta, riassetto dei testi», adoterà il riferimento topografico, «corredandolo anche della segnalazione precisa del luogo, Pegli, per l'appunto, lasciando cadere l'indicazione più scontata e più generica rappresentata dall'*incipit* del componimento» (p. 407), che recita: «All'odor vano dei fuochi / autunnali, bruciò il tuo viso / dal caldo sangue tinto / d'un segreto pensiero» (*ibidem*). L'*Antologia* si chiude con l'intervento di Luca Zuliani, il curatore dell'edizione critica dell'opera poetica caproniana (cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, 1998). Nel suo saggio dal titolo «Alba» (in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, 2014), lo studioso analizza minuziosamente la poesia eponima, contenuta ne *Il passaggio d'Enea* (Vallecchi, 1956), sotto i profili linguistico, metrico, stilistico e contenutistico, con l'intento di «rintracciare i sottintesi nascosti al lettore» e di chiarire l'occasione da cui è nato il componimento: «l'attesa di un'impossibile epifania, e il brivido che questo pensiero suscita» (p. 429).

In conclusione, questo volume costituisce un utile e agevole strumento di conoscenza e approfondimento per tutti coloro che per vari motivi sono interessati alla produzione letteraria *di e su* Caproni, grazie al lavoro “sistematico” della Baldini, con la partecipazione di Chiara Favati, che ha curato «l'aggiornamento della bibliografia della critica e la trascrizione dei brani dell'*Antologia della critica*» (p. XVII). Un lavoro davvero impegnativo, se si considera che ruota attorno ad un protagonista del Novecento che s'interrogava: «Imbrogliare le carte, / far perdere la partita. / È il compito del poeta? / Lo scopo della sua vita?» (*Le carte*, ne *Il muro della terra*).



**Giorgio Galetto**

AA.VV.

*Giovanni Corona scrittore e maestro. Nuovi studi sul poeta di Santu Lussurgiu (1914-1987)*

a cura di Simona Cigliana

Roma

Carocci editore

2020

ISBN 978-88-2900-171-2

Simona Cigliana cura questo volume che aggiorna puntualmente lo stato dell'arte relativo agli studi sulla figura di Giovanni Corona, poeta e scrittore che da pochi anni sta vedendo crescere l'attenzione (praticamente del tutto postuma) intorno alle sue opere.

Corona colpisce prima di tutto per la particolarità della sua vicenda biografica che unitamente a quella editoriale ci consegna la figura di un letterato con le stimmate del dilettante di talento, trascurato in vita anche e soprattutto per una questione caratteriale e per l'atteggiamento improntato ad un *understatement* che lo spinse a non curare la promozione dei propri scritti e riconosciuto soltanto *post mortem*.

Il poeta di Santu Lussurgiu, piccolo centro in provincia di Oristano, ha vissuto quasi per intero la propria esistenza in paese, allontanandosi soltanto a causa dell'odiosa parentesi militare e riempiendo le giornate della sua attività di maestro elementare e di letterato. E fu letterato non certo improvvisato, come dimostrano non soltanto la qualità e i riferimenti delle sue opere ma anche la vastità di letture che è testimoniata dalla sua biblioteca. Corona viveva del suo lavoro come degli incontri con gli amici, soprattutto giovani, con i quali condivideva la passione per la letteratura, al punto che la sua casa era diventata luogo d'incontro di una sorta di circolo letterario, nel quale si parlava di cultura, si leggeva e ci si confrontava; e proprio la lettura e l'ascolto dei suoi versi, strettamente limitati a questa cerchia elettiva, spinse gli amici a cercare di far conoscere e pubblicare le opere del poeta.

Grazie all'interessamento di Emidio De Felice, Corona diede alle stampe una *plquette* di sue poesie, unica pubblicazione in vita; negli anni successivi alla sua morte le manifestazioni d'interesse nei confronti della sua opera si sono moltiplicate anche grazie all'attenzione che studiosi provenienti da università statunitensi, come Ilaria Serra e Emanuele Pettener della Florida Atlantic University, hanno riservato soprattutto al romanzo dal titolo *Questo nostro fratello*, emerso solo da pochi anni dalle sue carte, come molti altri scritti, e pubblicato nel 2012 per la UNI Service di Trento. L'impegno fattivo nella diffusione dell'opera coroniana da parte di studiosi come Simona Cigliana e Francesco Porcu si evince chiaramente anche dal numero e dall'attenzione ad essa dedicata nei loro interventi contenuti in questa raccolta, spesso ristampe di introduzioni o premesse alle opere dello scrittore o frutto di contributi a convegni, come ad esempio la giornata di studi coroniani organizzata in occasione della presentazione del romanzo (*Giovanni Corona. Il suo romanzo, le sue poesie*, Santu Lussurgiu, Salone ex Montegranatico, 29 giugno 2012).

*Giovanni Corona scrittore e maestro* si presenta come una raccolta dei più significativi interventi su Corona pubblicati negli ultimi anni, a partire dalle prefazioni o dagli scritti che accompagnavano le sue raccolte, continuando con i più recenti saggi relativi sia al romanzo che alla poesia o in generale incentrati sulla figura dello scrittore.

L'introduzione di Simona Cigliana ricostruisce in poche ma dense pagine la vicenda di Corona; partendo dalla sua biografia, scarna di eventi, e basandosi sulle testimonianze e sugli scritti stessi del poeta, ne porta alla luce gli aspetti più importanti, il carattere e le abitudini nella semplice quotidianità della sua vita di paese. Il *focus* si sposta quindi sui contenuti e lo stile dello scrittore, di

cui si sottolinea soprattutto il fortissimo legame con la terra sarda, paragonato a quello di Montale col paesaggio ligure, ma anche gli altri temi fondamentali della sua poesia (la solitudine, l'amicizia, il dolore, la fede, l'impegno sociale e politico). Cigliana ripercorre infine le tappe del percorso editoriale quasi integralmente postumo dell'opera di Corona, in vita praticamente sconosciuto e quindi oggetto successivamente di una crescente attenzione intorno all'opera poetica e al romanzo pubblicato da pochi anni e, come altri suoi testi, scoperto recentemente tra le carte dello scrittore. La raccolta è così suddivisa: una prima parte è dedicata agli interventi e ai saggi relativi al romanzo *Questo nostro fratello*; nella seconda confluiscono le analisi sulla poesia; una sezione è dedicata alla figura dello scrittore, attraverso i ricordi di chi lo ha conosciuto e l'epistolario; infine sono riportate alcune pagine della prima stesura inedita del romanzo, cui Corona inizialmente aveva attribuito il titolo *L'uomo è uomo*.

Gli interventi relativi a quest'opera si soffermano sui temi ma sottolineano anche, in modo particolare, gli aspetti innovativi e sperimentali che ne connotano la prosa.

Anna Aresu parla di *Bildungsroman*, evidenziando la centralità della figura dell'*outsider*, che non si limita a quella del protagonista Chiccu Ginestra ma sembra essere la cifra esistenziale e sociale di molti altri personaggi; Silvia Boero torna sul concetto di *Bildungsroman* e, instaurando un parallelo suggestivo, definisce la Sardegna il *Far west* italico, in cui Corona si presenta come un anomalo viaggiatore, un colto maestro elementare che scrive i suoi versi su fogli volanti alla maniera della Dickinson, e viaggia forse più oniricamente che fattivamente. Boero considera il romanzo un *unicum* in Italia, una *detective story* dal taglio ingannevolmente (o parzialmente) neorealista, in cui una prima persona corale, polifonica e intimista dà vita a una narrazione esilarante e straziante insieme (il richiamo è al Faulkner di *The sound and the fury*), e si esprime con un lessico ibrido tra Italiano e Logudorese, a tratti lussureggiante e a volte invece volutamente offensivo; questa analisi consente a Boero di leggere nell'opera un aspetto carnascialesco, dove la morte è la figura centrale. In un ulteriore contributo Simona Cigliana individua la forte continuità di ispirazione tra la poesia e la prosa di Corona, soprattutto nell'afflato evangelico e nel legame con la terra sarda. Chiccu Ginestra è una sorta di Rosso Malpelo sardo, che la comunità esclude e conduce alla tragica morte, estrema conseguenza della lacerazione vissuta dal protagonista fin da piccolo: il disamore materno. Cigliana approfondisce l'aspetto formale ed evidenzia l'influenza futurista nella sperimentazione di Corona sottolineando: la complessità strutturale e narratologica della narrazione costruita su *flashback*, alternarsi di voci narranti, salti cronologici e riprese; il montaggio articolato in cui si inseriscono monologo interiore e flusso di coscienza; la paratassi spesso esasperata, mentre si assiste a bruschi salti dei tempi verbali, a calchi dialettali e in generale al confondersi di registri linguistici. In alcuni *climax* Corona si spinge quasi fino al parolibero, ma senza eccedere mai: gli estremismi stilistici si limitano, secondo Cigliana, ad assecondare la grande libertà creativa di un autore che utilizza evidentemente tutte le lezioni apprese.

Il saggio di Natale Filici individua nel legame tra vita e sogno l'architrave ideologico del romanzo, partendo da un'osservazione narratologica: l'inopinata onniscienza del narratore omodiegetico, in deroga e violazione della norma, è giustificata proprio dall'aspetto "visionario" della narrazione, che permette al personaggio che racconta la storia, e di cui è tra i protagonisti, di conoscere il contenuto dei sogni e dei pensieri di Chiccu. Filici stabilisce poi un interessante parallelo con l'*Apocalisse* di Giovanni: tutto il romanzo (e l'opera) di Corona è intessuto di richiami alle Scritture, e diverse figure, nonché la stessa onomastica, rimandano al *Nuovo Testamento*, come vari elementi trovano riscontro con l'*Apocalisse* in particolare (il cavallo bianco, le cavallette, tra gli altri, e un legame linguistico molto interessante nella sfasatura dei tempi verbali, che sarebbe giustificato proprio dall'ipotesi di un narrazione/visione. Non ultimo, il nome dell'autore, Giovanni).

Ilaria Serra torna sulla continuità tra lingua del romanzo e lingua poetica: lo stile riflette il contenuto, quando scarno e sobrio, quando simile a una «colata densa», mentre Emanuele Pettener sottolinea la carnalità e sensualità della prosa di Corona, che fa appello a tutti i sensi del lettore. Francesco Porcu, in pagine che fondono la premessa al romanzo e l'intervento tenuto in occasione del convegno del 2012, illustra brevemente la storia editoriale di *Questo nostro fratello* ricordando come Renzo Cau nel 1988, intervenendo al primo convegno di studi su Corona, annunciasse la scoperta di due romanzi, che in realtà erano le due stesure dello stesso, da lui meritoriamente portato alla luce dalle carte inedite. Porcu sottolinea la prevalenza del taglio esistenziale e psicologico rispetto alla pur rilevante ambientazione spazio-temporale. Corona resta fedele al principio di sincerità-verità in un testo autentico, antiretorico, antiletterario: il personaggio-autore è «testimone di una società storicamente connotata», nella sua rudezza e bellezza capace di generare vittime innocenti come Chiccu Ginestra. Porcu torna sulla contaminazione di poesia e prosa nel romanzo, che diventa più autobiografico quando il personaggio-voce narrante si autorappresenta con i connotati dell'inettitudine, del disagio esistenziale, in cui il critico vede una familiarità con quelli «della razza di chi rimane a terra» del *Falsetto* montaliano.

Nella sezione dedicata alla poesia di Corona il saggio di Ilaria Serra è il più corposo e forse significativo; partendo dal personale viaggio in Sardegna, Serra delinea la centralità del legame tra il territorio e il poeta, sottolineando come questo vada oltre il riconosciuto e classico nesso tra ambiente vissuto e opera, per farsi materia stessa della poesia, quasi fisicamente: nell'analizzare la toponomastica nei versi del poeta per passare poi agli aspetti visivi e uditivi, la studiosa finisce coll'individuare nella disposizione dei versi sulla carta un richiamo fisico al paesaggio rappresentato. In questo gioca probabilmente un ruolo importante la fascinazione esercitata sul giovane Corona dall'incontro con Marinetti e il Futurismo. La conclusione è che la poesia di Corona è ipogea, i suoi sono versi scavati e ricavati dalla profondità della terra, dalla sua natura femminile.

Negli altri interventi, Paolo Fresu, grande trombettista conterraneo del poeta, evidenzia l'importanza del vento in questa poesia come elemento unificante per un sardo. E sul vento ritorna anche Francesco Porcu, che si sofferma su diversi temi coroniani della raccolta *Mi fioriva un'isola nel cuore*, guardando all'impianto metaforico e al ricco simbolismo dei versi che evocano in quest'atmosfera elementi della natura: sole, acqua, luce, ombra e su tutte, appunto, il vento, che è la voce del mistero. Porcu ritorna sulla solo apparente facilità di una poesia che definisce «liminale» e che si muove al confine tra sogno e realtà rivelando aspetti di forte sensualità. Viene individuato il tema del passaggio esistenziale (il matrimonio, il salto dalla scuola al lavoro), ricorrente e decisivo in Corona, insieme a quello della morte, così invadente nell'esistenza di un uomo che è rimasto orfano di padre giovanissimo. Il paese è sullo sfondo o in primo piano in questa raccolta, così come la forte religiosità, l'amicizia, la solitudine, il rifiuto della violenza e l'aspirazione ad una fraternità universale; il male di vivere è presente, collegato spesso al tema della donna, anche per la sua assenza nella vita del poeta, a quanto pare.

Paola Lucarini fa un ritratto della figura del poeta e dei suoi versi, così legati alla terra sarda, al «gremio», al gruppo chiuso; inoltre evidenzia il concetto di poesia come conoscenza materica e insieme spirituale, soffermandosi sulla natura ipersensibile di Corona, uomo e poeta concreto e idealista.

La sezione dedicata alla biografia e all'epistolario di Corona si apre con una vivida testimonianza di Silvio Maffei, che riporta un incontro col poeta in riva al mare nel quale era stato colpito soprattutto dalla sua personalità e dalla sua gioia nello stare con i giovani, oltre che dai suoi racconti sull'esperienza futurista e da alcuni momenti di malinconica assenza, attribuiti ad un temperamento profondamente segnato dalla prematura morte del padre.

Silvia Boero sottolinea l'importanza dell'epistolario coroniano, non solo perché restituisce notizie intorno alla vita e al carattere dello scrittore, ma anche per il suo valore letterario: è evidente che

Corona scrivesse anche per un ulteriore, ipotetico lettore, al di là del destinatario contingente, perché l'autocoscienza di letterato lo portava a curare la forma anche nella scrittura privata, oltre che guidarlo con attenzione nell'immagine di sé da consegnare ai lettori e ai posteri. Questo naturalmente non pregiudica la genuinità dei contenuti e della personalità dello scrittore: l'epistolario finisce per diventare sia «un *Bildungsroman sui generis* – intriso di poesia della ragione e di poesia del cuore» (p. 119), nel quale intravediamo l'evoluzione e la crescita artistica dell'uomo, raccontate nella quotidianità e condite di ironia; sia uno *Zeitroman*, o romanzo d'epoca, come quando «troviamo un riferimento socio-storico-autobiografico di portata collettiva [...] a casa Corona si installa il telefono, dopo il giradischi» (*ibidem*).

**Melina Mele**

AA.VV.

*Incontro con Elena Ferrante*

a cura di Donatella La Monaca e Domenica Perrone

Palermo

Palermo University Press

2019

ISBN (per la stampa) 978-88-31919-16-6

ISBN (online) 978-88-31919-24-1

Domenica Perrone, *Introduzione*Claudia Carmina, *Ricomporre i frammenti: Cronache del mal d'amore*Domenica Perrone, *Alla ricerca dell'“irrintracciabile” Elena Ferrante*Simone Gatto, *L'amica geniale: la necropoli dell'anti-mito familiare*Donatella La Monaca, *Dallo «spaesamento» alla «smarginatura». Echi ortesiani nell'Amica geniale*Luciano Longo, *Una prima esperienza di analisi informatizzata di Storia di chi fugge e di chi resta*Claudia Gargano, *La giusta distanza*Valentina Castagna, *L'Amica geniale in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker*Ambra Pinello, *Il caso Ferrante in Spagna*Chen Ying, *La traduzione e la ricezione della quadrilogia L'Amica geniale in Cina*

Il volume *Incontro con Elena Ferrante* nasce dalle attività annuali dell'“Osservatorio sul romanzo italiano contemporaneo” dell'Università di Palermo, coordinato da Domenica Perrone e Donatella La Monaca, e dal laboratorio dedicato, nel 2018, all'opera di Elena Ferrante. Data l'impossibilità di stabilire un contatto reale con l'autrice per via della sua scelta di restare nell'anonimato, in alternativa all'incontro finale, previsto ogni volta a conclusione degli approfondimenti condotti con gli studenti, è stata organizzata una giornata di studi, alla quale sono stati chiamati a partecipare alcuni studiosi, i cui interventi sono raccolti in questo volume.

La raccolta di saggi indaga in modo approfondito l'opera della scrittrice e la sua ricezione fuori d'Italia. Ecco infatti che, sin dalle pagine introduttive, viene dichiarato l'obiettivo del volume, in cui esperti di discipline diverse hanno mirato a immergersi «da buoni palombari [...] nel mare d'inchiostro [...] per cogliere il baluginio di qualche perla lasciata cadere qua e là» (p. 10) e per sondare così, da prospettive diverse, le trame segrete della pagina letteraria.

Nell'intervento d'apertura, intitolato *Ricomporre i frammenti: Cronache del mal d'amore*, Claudia Carmina prende in considerazione le opere precedenti alla pubblicazione dell'*Amica geniale*.

*L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* propongono in nuce alcune costanti che riappariranno anche nella produzione successiva, quali l'identità femminile e la reazione ai ruoli attribuiti stereotipicamente alla donna; il doloroso disorientamento esistenziale che nei *Giorni dell'abbandono* viene definito «frantumaglia», ma che si ritrova anche nella tetralogia come «smarginatura»; il valore della scrittura come mezzo di espressione di sé e di interpretazione della realtà. A quest'ultimo tema si lega la scelta dell'anonimato di Elena Ferrante, come rileva Claudia Gargano nel saggio *La giusta distanza*. La volontà di Ferrante è quella di rimanere ignota al pubblico, preferendo definirsi e lasciarsi conoscere attraverso la sua opera. Se il saggio di Carmina mette a fuoco la rete di richiami interni che salda le diverse opere della scrittrice, i tre interventi successivi invece portano avanti dei sondaggi intertestuali.



Nel saggio *Alla ricerca dell'“irrintracciabile” Elena Ferrante*, Domenica Perrone parte proprio dalla questione dell'identità autoriale della narrazione come forma essenziale dell'“esserci”, per mettere in evidenza i punti di tangenza che collegano l'opera di Ferrante a quella di Domenico Starnone. Non poche sono le somiglianze tematiche e lessicali: tra la «labilità», parola-chiave eletta a titolo del romanzo di Starnone del 2005, e la «smarginatura» ferrantiana c'è un collegamento perfettamente coerente. Lo stesso Starnone allestisce un gioco di richiami e suggestioni che includono l'immagine stessa di Ferrante, messa in scena e replicata nei personaggi femminili di *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*. È proprio questo groviglio inestricabile di verità e invenzione che Perrone pedina e chiarisce analizzando *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*. Il romanzo di Starnone, che viene pubblicato nel 2011, cioè nello stesso anno di uscita del primo volume dell'*Amica geniale*, evoca l'opera e perfino la figura stessa della scrittrice napoletana. Un gioco di specchi che si complica quando fa ingresso nel racconto un'altra donna, anche lei scrittrice, di nome Filomena Barra. Il tema del doppio, presente nel romanzo, scaturisce, infatti, dal bisogno di Starnone di raccontare la donna: una donna-scrittrice ben precisa, famosa e, tuttavia, familiare. Le affinità tra i due autori sono anche messe in luce nel saggio di Simone Gatto, *L'amica geniale: la necropoli dell'anti-mito familiare*. Nella sua indagine lo studioso si avvale del metodo messo a punto da Giovanni Morelli, grande studioso dell'arte rinascimentale, che suggerisce di analizzare un'opera a partire dai particolari trascurati, rintracciandone i cosiddetti «motivi sigla». Ebbene, Gatto applica il metodo morelliano e si concentra quindi sulle pieghe dei testi, sui “piccoli indizi”. In tal modo, dalle opere dei due scrittori partenopei emergono delle convergenze testuali che difficilmente possono essere liquidate come coincidenze: un esempio dei tanti è la descrizione pressoché identica della figura (per l'appunto marginale, e quindi per Gatto «rivelatrice») dello zio napoletano trasferitosi in Toscana, presente sia nell'*Amica geniale* sia nel romanzo di Starnone del 2000, *Via Gemito*. Queste e altre consonanze avvalorano l'esistenza di una contiguità tra la scrittura di Ferrante e quella di Starnone, che quantomeno rivela una convergenza espressiva e l'appartenenza a un comune *humus* letterario.

La condivisione dello stesso *milieu* meridionale lega l'autrice della tetralogia anche a Elsa Morante, «modello ammaliante» (p. 64), e ad Anna Maria Ortese. Donatella La Monaca, in *Dallo «spaesamento» alla «smarginatura»*. *Echi ortesiani nell'Amica geniale*, mette in luce il fascino che il modello ortesiano esercita su Ferrante: nell'opera dell'autrice del *Mare non bagna Napoli* Ferrante riconosce la sua stessa città colma di contrasti compresenti e urtanti, una città che è molto più di uno sfondo geografico, ma diventa anche metafora e specchio di un'inquietudine storica ed esistenziale. È la vita informe e caotica di Napoli a suscitare nei personaggi di Ortese lo «spaesamento» e in Lina la «smarginatura». Napoli è la città; il «rione» è il cuore della tetralogia. Difatti, non è casuale l'alta ricorrenza del lemma «rione» all'interno di *Storia di chi fugge e di chi resta*, come riscontra Luciano Longo in *Una prima esperienza di analisi informatizzata di Storia di chi fugge e di chi resta*.

La forza di attrazione e, allo stesso tempo, di repulsione esercitata dal quartiere domina la vita della protagonista e, probabilmente, la forza dell'ambientazione è anche una delle ragioni all'origine del successo all'estero della storia di Elena e Lina. In *La traduzione e la ricezione della quadrilogia L'Amica geniale in Cina*, la traduttrice Chen Ying spiega come Ferrante sia entrata a far parte della rosa di scrittori italiani più apprezzati in Cina (insieme a Umberto Eco e Italo Calvino) proprio perché coinvolge i lettori «in una realtà fangosa e pesante, una melma di vita, che parte da un rione di Napoli fino a fuori, da cui sia i protagonisti che i lettori fanno fatica a distaccarsi» (p. 146). In *L'Amica geniale in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker* Valentina Castagna pedina le tracce della fortuna di Ferrante in Inghilterra, dove inizialmente la tetralogia è conosciuta e apprezzata dal pubblico britannico grazie a un adattamento radiofonico di successo. Nella riduzione per la radio il racconto del *Neapolitan quartet* viene rielaborato sotto forma di un dialogo tra le due amiche protagoniste. Il dialogo è accompagnato da canzoni

napoletane famose anche nel Regno Unito, come *Tu vuo' fa l'americano* di Renato Carosone, e dalla riproduzione dei rumori chiassosi che fanno da sottofondo agli ambienti rionali.

Infine, in *Il caso Ferrante in Spagna*, Ambra Pinello esamina le scelte editoriali operate per il pubblico spagnolo, a partire dal titolo stesso scelto per la tetralogia, *Dos Amigas*, che concentra l'attenzione dei lettori sul legame di amicizia ed elimina al contempo l'ambiguità che invece nell'originale contraddistingue l'attribuzione dell'aggettivo «geniale».

Nel suo complesso, nella varietà delle voci e delle strategie critiche, il volume *Incontro con Elena Ferrante* permette al lettore di perlustrare il mondo di Elena Ferrante ricostruendo una precisa rete culturale e letteraria, nonché pedinando le vicende della ricezione dei suoi romanzi in Italia e nel mondo. Rappresenta dunque un contributo prezioso per un "incontro" d'eccezione con l'autrice dell'*Amica geniale*.

**Daniele Zibella**

AA.VV.

*Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli.*

a cura di Fabiana Di Mattia, Giada Perciballi, Federica Pisacane, Camilla Ramaccini, Jacopo Maria Romano

Massa

Transeuropa

2020

ISBN 978-88-3124-945-4

Fauna d'arte: dentro gli anni Ottanta

Daniele Barbieri, *Fumetti pieni di violenza gratuita, a Bologna tra i Settanta e gli Ottanta*Federica Pisacane, *«L'FM clandestina che trasmette dai tombini»: la cultura giovanile delle radio dagli anni Ottanta a oggi*Bruno Casini, *Il mio viaggio con Tondelli e la Firenze degli anni '80*

Attraverso Tondelli: sugli scritti letterari

Elisabetta Mondello, *«Scarti», marginali e ribelli: appunti sui giovani di Pier Vittorio Tondelli*Monica Lanzillotta, *Il linguaggio della moda nella saggistica di Pier Vittorio Tondelli*Riccardo Castellana, *Lettura di Altri Libertini di Tondelli*Jacopo Maria Romano, *La lotta contro la carta: sulla «scrittura emotiva» di Pier Vittorio Tondelli e Louis-Ferdinand Céline*Erika De Angelis, Pao Pao, *una lettura delle misteriose e armoniche frequenze della memoria*Giulio Iacoli, *Il maestro sconveniente. Apparizioni di Copi nell'opera tondelliana*Giada Perciballi, *Raccontare «un dramma purissimo»: la «letteratura interiore» tra Pier Vittorio Tondelli e Ingeborg Bachmann*

Raccontare i giovani: Under 25

Andrea Demarchi, *Il progetto Under 25 e l'apprendistato nella scrittura*Alessandra Buschi, *Il mio ricordo di Pier Vittorio Tondelli*Giulio Milani, *Dopo Tondelli: dai «vegetariani» agli «imperdonabili», breve storia selvaggia*

«Prendere l'opera di Tondelli sul serio, senza partire da un giudizio critico predefinito» (pp. 5-6), costituisce la premessa del volume qui recensito, che prende origine dal ciclo di incontri dedicato all'autore dal Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università di Siena nel 2019. I tredici saggi del libro, divisi in tre parti, restituiscono un'indagine volta all'ampliamento dell'orizzonte metodologico degli studi tondelliani. Nella prima si prende in esame come 'fauna d'arte' degli anni Ottanta la pluralità di forme espressive che hanno caratterizzato la cultura giovanile del decennio; segue una seconda sezione dedicata agli scritti di Tondelli, in cui i vari studiosi indagano i temi e le tecniche narrative presenti nell'autore; la terza verte invece sulla rilevanza che ha avuto il progetto *Under 25*, anche dopo la morte del promotore. Nel contributo di apertura Daniele Barbieri presenta lo scenario culturale di Bologna dalla fine degli anni Settanta a quella del decennio successivo, mostrando in particolar modo come in questo periodo la città ospitasse un'alta concentrazione di giovani artisti del fumetto. Nell'orizzonte di una concezione di questo *medium* come strumento per manifestare un condiviso senso di disobbedienza verso un sistema politico degradato, riviste come «AlterAlter», «Cannibale», «Frigidaire» si fecero portavoce di un «profondo dolore civile» (p. 14), che divenne presto il «motivo compattante» (p. 16) della gioventù con cui Tondelli si relazionò.

Federica Pisacane presenta un altro aspetto della natura clandestina – *underground* – della cultura giovanile negli anni cosiddetti del reflusso, con la sua disamina sul ruolo delle radio private, che spesso trasmettevano da luoghi malmessi o precari, come il «sottoscala dalle parti del bar Ludovico Ariosto» (*Altri libertini*). In opposizione ai datati palinsesti RAI, i canali radiofonici indipendenti costituirono il mezzo di comunicazione privilegiato per la condivisione di idee e messaggi, come nel caso del programma (ancora oggi esistente) *L'Altro Martedì* di Radio Popolare, seguito da Tondelli e dedicato alle lotte per il riconoscimento dei diritti civili e sociali della comunità gay. Il terzo e ultimo intervento della prima sezione è a opera di Bruno Casini, che sulla scia di Barbieri tratteggia una sorta di geografia culturale tondelliana, concentrandosi sulla presenza dell'autore a Firenze, città nella quale lo scrittore poté esplorare nuove modalità di fare arte e comunicazione. A tal proposito, Casini ricorda le «incursioni di Tondelli con *Videomusic*, la prima tv giovanile nata in Italia» (p. 33), che non tardò a divenire una vera e propria finestra sul mondo per gli adolescenti e i ventenni degli anni Ottanta.

Aprè la parte dedicata agli scritti letterari dell'autore Elisabetta Mondello, che pone l'attenzione sullo «“sguardo obliquo”» (p. 47) con cui Tondelli tendeva a osservare la realtà. Si tratta della prospettiva di un giovane proveniente dalla provincia, il cui interesse si rivolge agli individui e ai fenomeni sociali che appartengono al margine, alla periferia. Lo scrittore rappresenta infatti nei suoi libri gli «scarti» (p. 49) della consumistica *look generation*, così definita dalla stampa coeva, ispirando in tal modo una serie di voci che negli anni Novanta sarebbero state al centro del panorama editoriale come Enrico Brizzi, Aldo Nove, Niccolò Ammaniti.

Monica Lanzillotta mostra invece come l'autore fu un vivace studioso dei simboli e dei miti generazionali provenienti dal nuovo mercato globalizzato degli anni Ottanta, confermando quanto le esperienze dei giovani siano centrali negli scritti e nell'attività culturale di Tondelli.

Gli interventi di Riccardo Castellana e Jacopo Maria Romano, significativamente al centro del volume, destano un interesse particolare a causa del convergere di uno sguardo «di tipo strutturale» (p. 73) sulla fenomenologia letteraria tondelliana. Gli studiosi si interrogano infatti sui procedimenti di finzione messi in atto dallo scrittore e sulla loro genesi, individuando alcune marche formali programmatiche da *Altri libertini* a *Camere separate*. Mentre Castellana individua nel «paradosso enunciativo» (p. 75) della narrazione simultanea (raccontare ciò che si sta facendo e fare ciò di cui si sta scrivendo, contemporaneamente) una delle principali componenti della simulazione di immediatezza e velocità narrativa di *Altri libertini*, il più celebre racconto di Tondelli, Romano indaga il debito stilistico contratto dall'autore con Louis-Ferdinand Céline concludendo che la «scrittura emotiva è uno stato della lingua che non esiste in natura, perché, anche se ha come presupposto materiale il parlato, questo è educato al ritmo, a una componente artificiale» (p. 87). In questo modo si supera il pregiudizio critico secondo cui Tondelli avrebbe operato sotto i dettami di un'ispirazione immediata e sentimentalistica: questi meccanismi, al contrario, si configurano come l'esito della ricerca di un'espressione letteraria disciplinata e non ordinaria.

Attraverso l'analisi di *Pao Pao* Erika De Angelis fa luce invece sulla «doppia spinta» (p. 93) che muove la scrittura di Tondelli, nella quale il desiderio di esplorazione della propria interiorità agisce insieme al proposito di sondare la contemporaneità. Chiudono la sezione centrale i puntuali studi di Giulio Iacoli e Giada Perciballi, che si concentrano sui riferimenti intertestuali e le influenze di Copi e Ingeborg Bachmann che è possibile rilevare sottotraccia nell'opera tondelliana.

La terza sezione sposta l'attenzione sul progetto *Under 25* promosso da Tondelli tra il 1986 e il 1990. La novità dell'iniziativa, come osserva Andrea Demarchi, stava nella ferma consapevolezza di portare avanti un'«inchiesta letteraria sull'universo giovanile» (p. 133) dal profilo sociologico, che si rivolgeva alla scrittura come a «un'esperienza collettiva o interindividuale» (p. 136). Se Alessandra Buschi ricorda poi che, per la sua capacità di condivisione e ascolto, Tondelli fu «una figura ispiratrice per molti» (p. 145), Giulio Milani affronta il ruolo di capofila culturale assunto dallo scrittore nella sua militanza a favore dei giovanissimi: avrebbe rivoluzionato il sistema

editoriale spianando la strada ad una serie di pubblicazioni di debuttanti, tanto da far credere, per tutto il ventennio successivo, «che quello dell'esordiente fosse un genere letterario a sé» (p. 151). L'idea fondante de *Le intensità collettive*, come si diceva, è di lasciarsi alle spalle un giudizio aprioristico sull'opera di Tondelli, «positivo o negativo che sia» (p. 6); il profilo critico che emerge a lettura ultimata appare la somma di una serie di posizioni favorevoli nei confronti dell'autore. I diversi contributi condividono l'obiettivo di rendere giustizia a uno scrittore che si presenta come spartiacque nel panorama letterario secondo-novecentesco, a cui va attribuito il merito di aver dato avvio ad un nuovo linguaggio, capace di interpretare e al contempo rappresentare la coeva condizione giovanile. Gli *Scritti per Pier Vittorio Tondelli* hanno un carattere polivalente, che fonde stimoli socio-culturali a istanze puramente letterarie come risultato del lavoro di sinergia alla base del volume.



**Chiara Portesine**

AA.VV.

Lector in aula. *Didattica universitaria della letteratura italiana contemporanea*

a cura di Bruno Falchetto

Pisa

Edizioni ETS

2020

ISBN 978-88-4675-754-8

Bruno Falchetto, *Insegnare la letteratura che cambia*Margherita Ganeri, *Canoni, svolte, sconfinamenti: come e perché allargare l'arco storico che ci riguarda*Massimo Tortora, *Tre più due: manuali reali e manuali ideali*Mario Barenghi, *Dalla periferia di elle-fillèt-undici*Giuseppe Langella, *L'isola che non c'è. La letteratura italiana contemporanea nella formazione degli insegnanti*Gianluigi Simonetti, *Gli immediati dintorni*Daniela Brogi, *Commentare*Emanuele Zinato, *Insegnare le scritture critiche*Giulio Iacoli, *Localizzare. Sull'uso delle mappe per l'interpretazione e la didattica della modernità letteraria*Epifanio Ajello, *Immagini per leggere: alcuni esercizi didattici*Stefano Ghidinelli, *Visualizzare: digital humanities e Novecento letterario*

Nel contesto pandemico di un dibattito sempre più acceso sulle sorti (poco) magnifiche e (molto) progressive della didattica universitaria, l'uscita, a due anni di distanza, degli Atti del seminario annuale organizzato presso l'Università degli studi di Milano tra il 22 e il 23 febbraio 2018 acquista una patente di iper-modernità sanguinetianamente «fresca di giornata».

La questione dell'insegnamento della letteratura italiana contemporanea, montalianamente la più (in)discreta delle discipline, viene affrontata sotto diversi profili, dal problema della periodizzazione a quello dei supporti materiali o immateriali. Come sottolinea Falchetto nell'introduzione ai lavori, la letteratura contemporanea è un oggetto affetto da dinamismo cronico, una sorta di dromomania disciplinare che rende particolarmente difficile proporre una pianificazione didattica, un piano quinquennale di riforme che rischiano di diventare postume nel momento stesso della loro approvazione assembleare.

Dal concetto di «sconfinamento» (inteso in senso propriamente territoriale) prende le mosse il saggio di Ganeri. La studiosa sottolinea l'urgenza di restituire alla pratica didattica un «consapevole posizionamento [...] in uno spazio reale» (pp. 13-14) prima di potersi affacciare sul contesto transnazionale. Piuttosto che pensare a un canone mondialistico (o, più umilmente, europeo) che ridimensioni le specificità locali in nome di un'idea generalista di Letteratura, Ganeri suggerisce di puntare sull'allargamento del nostro canone «aprendolo all'accoglienza delle letterature della diaspora italiana» (p. 16). Questo spostamento prospettico consentirebbe di ripensare il fenomeno dell'emigrazione come un elemento identitario caratterizzante non soltanto a livello storico e sociale, ma anche (e finalmente) sul piano letterario e culturale. Di sconfinamenti negli «immediati dintorni» parla anche Simonetti, distinguendo tra diversi ordini di fuoriuscite – in particolare, dalla tradizione rigidamente nazionale (verso la pluralità dei canoni) e dall'endogamia letteraria (verso altri Media, come il cinema, la musica o il fumetto). La fame di ibridazione rischia, tuttavia, di

convertirsi in bulimia, come avverte Simonetti nel monito finale a evitare che la comparazione e le aperture non si richiudano in un «adeguamento conformistico, e perbenistico, a un'esigenza di cultura media» (p. 62).

Il saggio di Tortora si confronta, invece, con la *vexata quaestio* della manualistica, evidenziando, in primo luogo, quattro ordini di problemi: la questione del tempo materialmente disponibile (in aula e a casa, nella forma burocratizzata dello «studio personale»), che il redattore-ragioniere di manuali deve convertire simultaneamente nella valuta dei cfu e delle previsioni statistiche sul rendimento; il dilemma dei contenuti da inserire all'interno di queste pagine calmierate (con la necessaria spartizione del bilancio tra autori 'maggiori' e 'minori'); l'incognita relativa al «repertorio» inseriano degli studenti, formati su una storia letteraria che arriva ancora (se tutto va bene) a Montale; la stratigrafia del pubblico reale che sceglie di seguire i corsi di letteratura italiana contemporanea (spesso proveniente dalle facoltà di beni culturali, filosofia o scienze della comunicazione e, pertanto, destinato a un attraversamento occasionale e non curricolare delle 'belle lettere'); infine, la destinazione diacronica del manuale (un farmaco prescritto durante il triennio, per utilizzare un lessico clinico in voga, senza la necessità di ulteriori 'richiami' o 'secondo dosi' nel biennio di specializzazione). Oltre a questa lucida tassonomia delle criticità, il saggio di Tortora è occupato prevalentemente dalla dialettica tra «manuali reali» e «manuali ideali». Dopo una campionatura dei testi universitari attualmente in dotazione, il contributo tratteggia le unità minime di significazione (e di significato, *tout court*) necessarie a impostare un manuale ideale – calvinianamente, un manuale «invisibile». Viene enfatizzata soprattutto l'importanza di promuovere ancora una «storia della letteratura italiana contemporanea», a dispetto del ricorrente discredito per la contestualizzazione storiografica propugnato tanto dalla fazione neo-crociana quanto da quella tardo-strutturalista – in nome di un presunto valore del testo in sé ideologicamente pericoloso quanto pedagogicamente poco 'insegnabile', essendo soggetto all'arbitrio del singolo docente. Peraltro, come rimarcherà efficacemente Langella, l'esclusione della letteratura italiana contemporanea dai requisiti curriculari richiesti nella formazione dei futuri docenti di materie umanistiche implica il fatto che una lacuna di competenze minime rischi di essere trasmessa ereditariamente da una generazione all'altra, in un impoverimento progressivo delle idoneità da entrambi i versanti della cattedratica barricata.

Di supporti materiali per l'insegnamento si occupa anche Iacoli, avanzando la proposta di estendere l'analisi del testo letterario alla dimensione spaziale – in una preminenza dell'aspetto «territoriale» che, significativamente, contrassegnerà numerosi articoli pubblicati negli Atti milanesi. La necessità di localizzare i contenuti di un'opera letteraria si accompagna all'invito a servirsi di alcune pratiche di 'geo-critica'. Iacoli si sofferma, infatti, sulla cartografia come modalità di interpretazione *interna al testo* e, al contempo, come «mappa» concettuale da impaginare *a margine del testo*. L'atlante sarà duplicemente funzionale, pertanto, a orientarsi nel panorama teorico – disponendo i fenomeni letterari all'interno di coordinate posizionali che evidenzino, in forma immediata, i rapporti reciproci tra le diverse strutture narrative –, e, al contempo, ad agevolare gli scambi con altre discipline che già utilizzino gli schemi e le concettualizzazioni 'prestate' dalla geografia (ad esempio, la cartografia del testo filmico o delle iconografie artistiche). Di «immagini per leggere» parlerà, invece, il successivo contributo di Epifanio Ajello, dedicato al rapporto tra tavole visive e testi didattici. Qui la proposta di approntare non tanto un «Album fotografico degli scrittori» ma, piuttosto, un «Album fotografico dei personaggi» assume le sembianze di uno stimolante esperimento di teoria della ricezione, in cui al lettore viene sottratta la responsabilità (e il barthesiano piacere) di inventare la fisionomia degli eroi. Trovando già le *silhouette* fotografiche dei protagonisti, gli studenti saranno costretti forse a spostare l'obiettivo dalla reinvenzione creativa delle sembianze estetiche a nuove forme di investigazione del personaggio – in un processo di oulipiana *contrainte* didattica che, nel fornire una nuova regola, regala in dotazione anche una nuova libertà.

I saggi Brogi e Zinato intercettano, invece, il versante critico e più esplicitamente militante dell'insegnare (e del frequentare) la letteratura contemporanea. Brogi parte dalla constatazione che, adottando il lessico della rete e dei social network, «scrivere commenti» e «commentare» siano due operazioni tutt'altro che sovrapponibili. La differenza principale risiede nel fatto che, mentre il commento *social* risponde a pulsioni narcisistiche di *autofiction*, il commento critico «costruisce una comunità condividendo saperi» (p. 64), in una dimensione plurale (e politica) che trasforma l'introflessione in narrazione corale. Il commento letterario nasce *per o contro* qualcuno, in un confronto con l'alterità – del testo e delle interpretazioni concorrenziali; l'interazione virtuale, invece, nasce e muore all'interno di una *comfort bubble* auto-confermativa in cui non può esistere una reale dialettica.

L'assunto in base al quale la didattica della letteratura possa essere «considerata essa stessa come un momento della critica della letteratura» (p. 73) consente a Zinato di impostare un'alternativa metodologica a un insegnamento universitario nozionistico e sovrastrutturale. Di fronte alla diffidenza nei confronti di un'interpretazione considerata alla stregua di un esercizio da camera, impressionistico e arbitrario, lo studioso propone, in primo luogo, di tornare a studiare la storia della scrittura critica intesa come genere letterario codificato, con i suoi autori (da Bachtin a Contini) e il suo lessico specifico. In secondo luogo, Zinato suggerisce di aiutare i giovani studiosi ad attraversare costruttivamente l'angoscia dell'influenza nei confronti del principio d'autorità (condensata nella domanda: «se l'ha detto un critico importante, io posso dire ancora qualcosa?», p. 79), in particolare attraverso il riconoscimento sociale dell'attività critica come *lavoro* – tema particolarmente attuale in un momento storico in cui, a causa del dispositivo burocratico dell'autocertificazione, tanti dottorandi e ricercatori precari si sono visti disconoscere professionalmente retrocedendo al rango giuridico di 'studenti' (privati, dunque, del diritto di spostarsi per ragioni lavorative).

Il contributo di Barenghi si struttura, invece, a partire dall'esperienza di insegnamento delle discipline letterarie in un dipartimento di Scienze Umane per la Formazione alla Bicocca di Milano. In questo contesto integralmente esogeno, in cui gli studenti non sono interessati né alla letteratura in quanto tale né alla letteratura in quanto epifenomeno storico o artistico più generale, l'autore si domanda quale possa essere il testimone conoscitivo da affidare alle platee universitarie. Se le aule dei Dipartimenti di Lettere sono (o, meglio, ci sforziamo di credere che siano) luoghi auto-confermativi, in cui il valore della cultura umanistica rappresenta una nozione condivisa aprioristicamente da docenti e allievi, quale sarà il lascito specifico da consegnare ai futuri educatori carcerari o formatori aziendali? Barenghi propone di ripartire, intanto, stabilendo una cesura metodologica tra le scienze naturali, per loro natura «cumulative» e «progressive», e il sapere umanistico, in cui il concetto di progresso è discutibile se non arbitrario. Se la corrispondenza tra letteratura e scienza continua a essere ben lontana da una relazionalità biunivoca, l'autore si chiede, invece, se un gemellaggio tra letteratura e tecnica sia finalmente possibile – scrollandosi di dosso qualche polveroso pregiudizio heideggeriano e accettando di considerare la letteratura contemporanea come una «raffinata forma di tecnologia sociale, volta a salvaguardare la coesione e l'autocoscienza di una comunità di parlanti» (p. 42). Il matrimonio tra nuove acquisizioni tecnologiche e campo letterario, negli ultimi mesi, è stato forzatamente consumato dall'esperienza del docente-Teams, per il quale è diventato necessario dosare e riconfigurare il messaggio letterario per inserirlo all'interno del *medium* ben poco neutrale dell'informatica – con esiti più o meno convincenti, in bilico tra il rischio della sparizione (il *ghosting* del tutor esperito da tanti laureandi e dottorandi) e nuove forme di iper-presenzialismo virtuale dei conferenzieri-*influencer*.

Alle Digital Humanities è dedicato specificatamente il saggio di Ghidinelli, in cui, per accedere allo scrigno-sepolcro del Novecento letterario, viene proposto il grimaldello teorico della «visualizzazione». *Iconic turn* e *digital turn* sembrano convivere in questa prospettiva di didattica

digitale, nell'ambito di una «negoziiazione» tra studi letterari e approccio computazionale ancora in atto. Ghidinelli suggerisce sostanzialmente un approccio ibrido, un centauro in cui il corpo digitale sia guidato da una testa ancora solidamente testuale affinché il sogno della fantascienza non si converta in distopia, rendendo il «critico digitale» un robot incontrollato che saboti kubrickianamente la navicella della letteratura.

In conclusione, si può dire che negli Atti del 2018 convivano due metodologie alternative ma complementariamente previste dal dualismo tra «didattica» e «contemporaneità» al centro del quale si colloca la parola «letteratura»: una prima tendenza 'materialistica', volta a indirizzare la prassi dell'insegnamento e a maturare una campagna riformistica che preveda soluzioni d'intervento immediato, e una tendenza 'speculativa', più orientata a porre le basi per un dibattito sulla scuola (e sulla società) degli Anni Zero. Insomma, il momento operativo (la prassi *dentro* la scuola) e il momento diagnostico (la prassi della scuola *rispetto* al mondo) contribuiscono sinergicamente a strutturare un discorso che, a differenza di numerose pubblicazioni fiorite sul crinale mediatico della DaD e del neo-*engagement* universitario, non rischia mai di scadere in un'autocommiserazione *destruens*. Non ci sono maestri del sospetto, nelle pagine curate da Falcetto, ma educatori (e ricostruttori).

Un ulteriore problema, aggiungerei come postilla conclusiva, è determinato dalla condizione ossimorica in cui versa la definizione stessa di «letteratura contemporanea». Per usare una metafora economica, se l'aggettivo «contemporaneo» gode ormai delle gioie del posto fisso («All Art Has Been Contemporary», recita l'onnipresente neon di Maurizio Nannucci), il concetto di «letteratura» rischia costantemente di entrare in cassa integrazione. Non soltanto nelle situazioni di periferia (territoriale o disciplinare), ma all'interno delle stesse facoltà 'purosangue' di letteratura, paradossalmente, non si legge più – e il problema non riguarda soltanto gli studenti, ma spesso anche i ricercatori e i docenti più o meno giovani che, per adeguarsi alle richieste dei sistemi di valutazione, vivono nel costante ricatto del *publish or perish*, da un lato, e dall'assolvimento di una kafkiana e totalizzante burocrazia, dall'altro. La lettura richiede costitutivamente un tempo (e uno spazio) non monetizzabili o convertibili computazionalmente in gettoni di presenza; bisognerà prima o poi chiedersi se le «ragioni aziendali dell'università in scatola» (p. 82) non stiano portando a modificare irreparabilmente le aspettative stesse di docenti e allievi nei confronti del 'letterario'. Esiste ancora una lettura-lettura? O meglio, chi pratica la lettura in quanto atto gratuito ed emancipato dal profitto, in una società in cui il concetto stesso di tempo libero è tornato ad essere un privilegio di classe?

Senza dubbio, è necessario chiedersi fisherianamente se ci sia un'aula per questa disciplina (e in che modo tale classe, materiale e astratta, debba essere didatticamente strutturata). Tuttavia, occorrerà poi domandarsi non tanto *se esista* ancora un lettore per questa aula, cadendo nella trappola di una ciclica lamentazione sulla morte hegeliana dell'arte, ma *in quali nuovi spazi* (dai social network alle piattaforme di messaggistica istantanea) si trovi, oggi, la 'lettura', e che cosa stia formalmente diventando. In fondo, fin dagli anni Sessanta una concezione rigida di 'letteratura' era stata sostituita da quella più duttile di 'comunicazione', e forse si potrebbe ripartire proprio da una didattica della «comunicazione contemporanea» per pensare di riconquistare, per via di paradosso, lo specifico del letterario.

**Michele Farina**

AA.VV.

*L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*

a cura di Emanuele Zinato

Roma

Treccani

2020

ISBN: 978-88-1200-851-3

Paolo Grossi, *Avvertenza*Emanuele Zinato, *Introduzione*Morena Marsilio, *La narrativa italiana del Duemila*Marianna Marrucci, *La poesia italiana del Duemila*Valentino Baldi, *La saggistica letteraria del Duemila*

Il dibattito: Mario Barenghi; Andrea Cortellessa; Paolo Giovannetti; Filippo La Porta; Matteo Marchesini; Luigi Matt; Emanuele Zinato.

Di recente una parte della critica ha sentito l'esigenza di impostare un bilancio sulla letteratura italiana degli ultimi vent'anni, circoscrivendo questa prima tranche di secolo che ha visto orbitare intorno a sé letture molto polarizzate o vulgate semplificatorie esibite in fretta e con facilità. Nel novero di queste necessarie operazioni di mappatura si colloca senza dubbio e con merito *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, recentemente curato da Emanuele Zinato. Questo volume a più voci corona un'esperienza inaugurata dalla pubblicazione del quinto numero della seconda serie in edizione quadrilingue della rivista «CARTADITALIA», diretta da Paolo Grossi, e proseguita in un dibattito svoltosi a Bruxelles nel giugno 2019 e intitolato *Stati generali della nuova letteratura italiana*, che ha visto radunarsi alcuni dei critici più attenti alla produzione letteraria contemporanea del nostro paese.

Il libro pubblicato da Treccani si presenta così articolato: dopo un'introduzione del curatore, la prima sezione presenta saggi di Morena Marsilio (*La narrativa italiana del Duemila*), Marianna Marrucci (*La poesia italiana del Duemila*) e Valentino Baldi (*La saggistica letteraria del Duemila*); la seconda riporta, suggellati da una conclusione di Zinato, gli interventi di Mario Barenghi, Andrea Cortellessa, Paolo Giovannetti, Filippo La Porta, Matteo Marchesini e Luigi Matt. Dispiace il non trovare nel volume le relazioni degli altri invitati alla tavola rotonda, che avrebbero certamente contribuito a rendere più definiti i termini del dibattito tenutosi nelle due giornate di Bruxelles. Una caratteristica comune ai contributi raccolti, e ciò vale sia per i saggi già apparsi su «CARTADITALIA» che per gli interventi occasionati dal dibattito belga, è una tensione alla sintesi che già in sé costituisce un'opzione critica non scontata di questi tempi, che da una parte vuole scantonare dal circuito chiuso degli specialismi accademici e dall'altra prova a considerare la letteratura italiana di questo periodo per così dire “a bocce ferme”, a margine cioè del flusso di recensioni che vengono pubblicate ogni giorno su quotidiani e riviste. L'introduzione di Zinato si apre con un gesto al contempo di umiltà e di necessaria presunzione, dove la presunzione qui è tutta nel non darsi per vinti in partenza: intento del volume è infatti quello di “pesare” e “distinguere” la produzione letteraria recente, sottolineando l'esigenza da parte della critica di superare le retoriche della propria marginalità e di ricusare gli epicedi che la vorrebbero defunta, provando dunque a rinegoziare le proprie ragioni e il proprio vocabolario.

Il volume, animato da uno spirito divulgativo che lo rende avvicinabile anche dai non specialisti, evita l'ennesima ipotesi di canone: di nomi se ne fanno, e molti, ma senza alcuna pretesa di



esaustività. Le opere citate mirano invece a rendere più agevole per il lettore la comprensione di specifiche tendenze di durata medio-lunga: non classifiche o steccati, dunque, bensì ipotesi di esemplarità. In questo senso i tre saggi panoramici di Marsilio, Marrucci e Baldi mantengono un equilibrio che riesce a scrostare alcuni stereotipi consolidati e semplifica invece laddove sarebbe più alto il rischio di dispersione analitica. La tripartizione, che Barengi definisce «senza alternative» (p. 143), fra narrativa, poesia e saggistica risulta peraltro essere uno dei punti intorno al quale divergono maggiormente i critici chiamati al dibattito. Per ciò che riguarda lo spettro periodizzante che aleggia sui decenni in questione, la scelta dell'espressione «estremo contemporaneo», tutto sommato lasca, rivela la cautela, auspicabile in questo caso, di sottrarsi a un difficoltoso intrico di proposte denominative che se affrontato di petto avrebbe rischiato di far deragliare l'operazione dai suoi sani propositi di accessibilità.

Non mi soffermerò sui meriti descrittivi dei tre saggi panoramici poiché rischierei di riassumere banalmente un discorso la cui concisione è già il frutto di una costosa selezione. Più proficuo mi pare indicare in maniera desultoria alcune questioni discusse trasversalmente nei testi che mi paiono cruciali per proseguire – in altri tempi, in altre forme, in altre sedi – il dialogo che questo libro si è preso l'onere di avviare.

Una questione segnalata da Marsilio, che mi sembra stimolante per ragionare sullo scollamento che separa la cerchia degli addetti ai lavori da una *readership* quantitativamente più sostanziosa, è la difficoltà di «tracciare una netta linea di demarcazione fra il romanzo *midcult* e quello *high-brow*» (p. 47). Un circolo vizioso legato a questo problema, che pare essersi acuito dopo il trasferimento sulla rete di molte risorse critiche, è più o meno quello che segue: in una società algoritmica e spettacolare che seleziona un pubblico – inevitabilmente ridotto – di persone non solo interessate alla letteratura, ma anche al discorso sulla letteratura in senso ampio, statisticamente si manifesta la tendenza nei critici-recensori a seguire e discutere maggiormente autrici e autori già consacrati e spesso fruiti da una minoranza di lettori forti piuttosto che considerare opere effettivamente più lette. In molti casi i libri di più largo consumo non sembrano offrire al critico una contropartita abbastanza significativa, né intellettuale-simbolica né tantomeno economica, in quanto la potenziale estensione del pubblico di un'opera viene percepita come inversamente proporzionale al possibile interesse verso una critica dell'opera stessa.

È anche in questo quadro che si comprende il progressivo smantellamento dell'istituto della stroncatura, che spesso sopravvive in forma residuale come postumo spettacolo critico, alla bisogna sprezzante, umorale o nostalgico. Eppure, basta l'intervento di Marchesini presente nel volume, che utilizza il Girard di *Menzogna romantica e verità romanzesca* come strumento di analisi posturale e ideologica di due quotati narratori contemporanei, a rammentare, qualora ce ne fosse bisogno, quanto possa essere stimolante una critica di segno negativo se supportata da un'argomentazione chiara e coerente. Il punto di partenza dell'intervento di Marchesini è peraltro lo stesso dell'inquadramento stilistico della narrativa recente operato da Luigi Matt: un'analisi stilistica conseguente non dovrebbe portare tanto a separare lo «scriver bene» dallo «scriver male» – qualsiasi cosa queste espressioni designino – quanto a prendere in esame tutti gli aspetti formali di un testo e il loro modo di relazionarsi al piano dei contenuti, al fine di verificare e comprendere quale prospettiva l'opera inviti il lettore ad adottare.

Il capitolo firmato da Valentino Baldi ha il pregio di tentare un accostamento maneggevole fra esempi di saggismo contemporaneo, anche molto diversi tra loro, sulla base di alcune costanti che vengono lette come reazioni a quella che l'autore definisce l'«evaporazione» (p. 127) della sacralità e del carattere collettivo di questa forma espressiva: personalismo autobiografico, senso di precarietà, utilizzo di retoriche della minorità. Resta da verificare se queste invarianti individuate da Baldi vadano interpretate più come sintomi specifici della saggistica del ventennio recente che non come possibili risposte alla più generale mutazione informativa in atto, almeno in Italia, da almeno cinquant'anni. Baldi affronta la questione della «mutazione della mediazione», ossia del rapporto



tra saggismo e comunicazione digitale, aprendo a un discorso problematizzante sui nuovi orizzonti spalancati dalla critica sul web, un fenomeno ormai più che decennale che necessita di essere dibattuto organicamente. Quali sono i costi e i benefici reali di ciò è stato spesso presentato come un'occasione di «visibilità immediata e insperata» (p. 138)? Passata l'epoca dei proclami entusiasti relativi alle nuove possibilità offerte dalla rete – e forse a maggior ragione dopo un anno abbondante di completa smaterializzazione della vita culturale – è giunto il momento di una riflessione sul fenomeno nel suo complesso: «La seconda interpretazione è più preoccupante, perché dimostrerebbe come quel marketing che ha completamente sostituito il lavoro editoriale sia capace di innestarsi anche in spazi celebrati come alternativi» (*ibidem*).

Tale preoccupazione è ribadita nell'intervento di Andrea Cortellessa: «È uno degli aspetti più minacciosi del *trompe-l'œil* che sono i social network: quanto di più remoto si possa immaginare, cioè, rispetto a un'autentica condizione sociale. I commenti dei loro utenti non sono rivolti a lettori, ma a destinatari interni alla propria “cerchia”, o “bolla” che dir vogliano» (p. 159). Si può dire però che ogni pessimismo manifestato nel volume non tracima mai in un troppo comodo nichilismo; non mancano infatti abbozzi di proposte attive: in questo senso l'“utopia minimalista” di Filippo La Porta, che paragona i gruppi di lettura creati dal basso (biblioteche, scuole, librerie) a organismi di formazione dell'individuo e della comunità democratica, invita a studiare e praticare strategie di coesione tra le realtà indipendenti che servono a garantire quel minimo di ossigeno necessario a preservare la “bibliodiversità” delle patrie lettere. Il punto è ribadito almeno nell'introduzione al volume e nel saggio di Marsilio: «In tale contesto gli editori e le librerie indipendenti, benché economicamente fragili rispetto alle concentrazioni monopolistiche, restano probabilmente il vero antidoto contro le tendenze omologanti di un'“editoria senza editori”» (p. 38). È Barenghi a indicare un ulteriore orizzonte di riflessione, spesso poco considerato, di importanza cruciale nell'ottica di un discorso sul pubblico, ossia quello didattico-pedagogico, lamentando la mancanza di collane destinate al giovane pubblico in formazione: «Anziché sui lettori potenziali – i ragazzi – si punta sui lettori esistenti, per lo più di età avanzata (p. 147). Sono tutti spunti, questi, che invitano non solo a ragionare sul pubblico in termini quantitativi, ma anche in termini di coscienza critica, come già segnalava Fortini in *Per una critica come servizio* ormai settant'anni fa, sostenendo che «non è la semplice estensione numerica dei consumatori di opere, di poesia e d'arte, forma necessaria ma non sufficiente della democrazia culturale; quanto piuttosto che il corpo – numeroso o ristretto – dei consumatori sia cosciente dei problemi di organizzazione della cultura e non già impotente di fronte a essi» (F. Fortini, *Dieci inverni [1947-1957]*, a c. di S. Peluso, con un saggio di M. Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 75-86: 85).

Un'altra questione che genera nel libro posizioni divergenti riguarda l'eredità del Novecento italiano nella produzione contemporanea e il ruolo che tale eredità debba coprire nella pratica interpretativa: ne esce ridimensionata la vulgata che vorrebbe le giovani autrici e i giovani autori nostrani plasmati per lo più su esperienze extra-letterarie e su modelli letterari stranieri. Se la tendenza dominante pare quella di cercare linee di continuità e di resistenza tra le tradizioni del secolo scorso e quelle attuali, con il rischio che le seconde restino schiacciate dalle prime, non mancano voci che difendono l'identità della letteratura del nuovo millennio. L'intervento di Giovannetti, ad esempio, rivendica con decisione la «specificità storica del Duemila» (p. 164). Se da una parte Marrucci nel suo saggio insiste a ragione sulle aree di sconfinamento della poesia recente – «la prosa, le arti visive e plastiche, le arti performative e dello spettacolo» (p. 80) –, dall'altra Giovannetti ricorda come «l'altro della poesia non è solo l'altro delle scritture di ricerca, o l'altro di una prosasticità ironica o corrucciata [...]; ma è l'altro del consumo, delle forme musicali che usano la parola per blandire o eccitare l'orecchio e il corpo dell'ascoltatore, e insieme la diversità delle nuove forme orali messe in opera dallo *slam* e dallo *spoken word*» (p. 163). Per questa via pare inaggirabile l'argomento secondo il quale i contorni di molti fenomeni letterari, poetici ma non solo, dell'ultimo ventennio non emergono con chiarezza se avvicinati con una lente

meramente novecentesca: «Senza il contesto cognitivo di Internet, un certo tipo di poesia non è comprensibile. [...] Se qualcosa di utile (anche sul piano politico) vogliamo provare a fare, è da questa condizione che dobbiamo partire: da un radicamento, dico, pienamente duemillesco; e non dai fantasmi nostalgici del Novecento» (pp. 167-169). Aggiungo che da tale radicamento dipende la coscienza dei «problemi di organizzazione della cultura» di cui parla Fortini e che dovrebbe costituire la condizione necessaria per provare a fronteggiarli.

È dunque anche in virtù del suo carattere polifonico e non-confermativo che il volume mantiene un proprio interesse vivo, che lo rende merce altra rispetto a molta produzione accademica, alla quale spesso il pubblico non specializzato guarda con insofferenza. Si può discutere a lungo dei pregi, delle tare, delle possibili integrazioni della panoramica offerta da *L'estremo contemporaneo*, che ha tuttavia il merito di porre una serie di domande per riavvicinare i lembi di un dibattito spesso troppo parcellizzato o mediaticamente accelerato fino alla dissoluzione. E sotto l'auspicio di un ritorno a un'interrogazione seria e non mistificata si può leggere l'intera operazione, che risulterebbe fallita solo se lasciata cadere senza seguito: «Se i difformi criteri di giudizio che da quegli strumenti [della teoria e della critica n. d. r.] si possono desumere producono mappe incerte, plurali, variegate e disomogenee [...], queste risultano pur sempre preferibili all'assunzione dello *status quo*, del *midcult* in espansione o dell'assenza di distinzioni come i soli orizzonti possibili» (p. 19). Radunare una comunità intorno a un numero finito di domande, anche per generarne delle nuove o fornire risposte diverse da quelle pervenute, è per sé un merito. «Bisogna fare aria intorno ai libri e ai lettori» (Fortini, *Dieci inverni*, cit., p. 97) tuonava Fortini dalle pagine di *Dieci inverni*: se accettiamo l'immagine che vuole i vituperati “addetti ai lavori” prigionieri di una smisurata *echo-chamber*, lo sforzo collettivo raccolto in *L'estremo contemporaneo* è quello di tastare le pareti della cella in cerca di una breccia che faccia filtrare un po' d'aria.

**Donatella Nisi**

AA.VV.

*L'ultimo Svevo. Raccolta di studi per il novantesimo della morte*

a cura di Angela Guidotti

Pisa

Pisa University Press

2019

ISBN 978-88-3339-304-9

Premessa di Angela Guidotti

Antonio Saccone, *Svevo secondo Montale*Beatrice Stasi, *Favole e porcheriole: intorno a Una burla riuscita*Paolo Puppa, *L'ultimo Svevo: viaggi corti e poco sentimentali*Luca Curti, *Zeno conclude il memoriale. Sofferenza, memoria, coscienza*Angela Guidotti, *Un testo teatrale perfettamente riuscito: La rigenerazione*

Postfazione di Stefano Carrai

Sono qui raccolti gli interventi presentati in un incontro di studio dedicato alla produzione ultima di Svevo, in occasione del novantesimo della sua morte. Come espresso nella premessa al volume: «Si tratta di un periodo creativo molto intenso, che vede Svevo impegnato a pubblicare nuovi testi, a rielaborarne altri già abbozzati in passato, ad ipotizzare la stesura di un quarto romanzo» (p. 6).

Antonio Saccone offre nel suo saggio alcune riflessioni sulla lettura esegetica dell'opera sveviana da parte di Eugenio Montale, a partire dall'*Omaggio a Italo Svevo* apparso su «L'esame» nel 1925. Lo studioso rinviene nel primo saggio scritto da Montale su Svevo un'anticipazione «delle argomentazioni che anni dopo diverranno acquisizioni significative» (p. 8) della critica sveviana; e evidenzia come «le annotazioni di Montale su Svevo sono non di meno adattabili alla sua stessa prima produzione» (pp. 9-10). Un esempio è dato in alcuni passi di critica montaliana sulla *Coscienza* tratti da *Presentazione di Svevo* del gennaio 1926, apparso su «Il Quindicinale», dove sembra che Montale «legga Svevo attraverso il filtro di *Mediterraneo* e che precorra le più avanzate e magistrali esegesi dedicate a Svevo» (p. 14), una tendenza, quest'ultima, che viene rintracciata anche negli altri saggi su Svevo commentati nel testo.

Il saggio di Beatrice Stasi parte dall'analisi delle occorrenze sveviane dei termini 'porcheria' e 'porcherie'. Il primo è utilizzato nel diario dell'autore, il 19 dicembre 1889, in riferimento agli esordi della propria produzione romanzesca, e in *Una vita* in riferimento ai romanzi scritti «per attirare gli acquirenti». Il secondo è utilizzato in *Corto viaggio sentimentale*, con una «sfumatura semantica vagamente positiva, in quanto definisce un oggetto in grado di attirare la curiosità di un soggetto, seppur canino» (p. 22), con un'azione analoga alla «porcheria letteraria» nei confronti dei gusti del pubblico. Il saggio si sofferma, poi, sull'analisi delle favole interne alla novella *Una burla riuscita*, dove a distanza di diversi anni il termine 'porcheriole' è ripetuto per tre volte, e dove «L'inclusione delle deiezioni nel processo che genera e nutre la vita» (p. 37), fra mosche, mummiette e passeri che volano in alto grazie a quel nutrimento, è strettamente connessa all'attività mitopoietica dell'autore delle favole, interno alla novella, Mario Samigli. La lettura di un passo del libro IV del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (p. 35), certamente noto a Svevo, in cui l'escrezione è equiparata alla morte, e il processo nutritivo è inteso come «perenne generare», indirizza la studiosa a voler scorgere nel contenuto delle 'porcheriole', ovvero i semi lasciati intatti dalla digestione dei cavalli (nutrimento dei passeri per il loro volo), una metafora del

rapporto fra vita e letteratura: «individuando nell'indigeribile e nel non metabolizzabile il germe in grado di generare vita, volo, invenzione mitopoietica» (p. 36).

Paolo Puppa analizza la lunga novella *Corto viaggio sentimentale* per mettere in luce i complessi legati ad alcune pulsioni manifestate dal vecchio personaggio principale: il complesso di Susanna e quello di Erode. Si tratta di pulsioni comuni ad altri personaggi sveviani richiamati puntualmente nel contributo. Il primo complesso riguarda il rapporto dei buoni vecchi con le belle fanciulle, «ai vecchi non conviene infatti frequentare la propria età. Al contrario, meglio per loro se si tengono vicini corpi giovani, al limite nutrendosene in un impulso antropofagico» (p. 46). Il secondo complesso, invece, è inteso come «la tendenza ad eliminare l'infanzia» riscontrata nei deliri onirici di alcuni personaggi maschili (p. 47).

Luca Curti si sofferma sul rilievo narrativo del penultimo capitolo della *Coscienza*, che rappresenta la conclusione del memoriale scritto da Zeno su invito del dottor S., e sui collegamenti esistenti fra la filosofia di Schopenhauer e la psicoanalisi di Freud. Lo studioso ritrova in esse una confluenza «sul ruolo della memoria nella costruzione della coscienza» (p. 72), un ruolo che ritorna inconsapevolmente per il personaggio, ma non per l'autore, nella vicenda di Zeno Cosini, dove il memoriale diventa lo «strumento essenziale della conoscenza metafisica» (p. 76).

Angela Guidotti analizza il testo teatrale *La rigenerazione*, soffermandosi sulle peculiarità del vegliardo protagonista dell'opera, Giovanni Chierici, che lo differenziano dagli altri personaggi narrativi della stessa età. Il personaggio teatrale, ad esempio, «non converte in pagina scritta l'esercizio della memoria; ma neppure arriva a considerare l'attività dello scrivere, come accadrà poi nelle *Continuazioni*, alla stregua di una “pratica igienica”» (p. 82). La studiosa analizza puntualmente le caratteristiche sceniche del testo, fra il susseguirsi delle azioni, le caratteristiche dei personaggi e le indicazioni scenografiche date dall'autore, che distinguono il testo teatrale dalla coeva produzione narrativa sveviana, e lo inseriscono a «buon diritto [...] tra i prodotti più riusciti del nostro teatro primonovecentesco» (p. 109). La commedia di Svevo rappresenta, poi, per la studiosa anche il termine ultimo di «un iterato confronto di Svevo con la storia del Faust», che vede la comparsa «di una ambigua categoria dei “vecchi-giovani” all'inseguimento della moralità e della purezza come unico obiettivo e ultimo rifugio» (*ibidem*).

Per concludere, la postfazione del volume è affidata a Stefano Carrai, il quale mette in luce come «in uno scrittore giunto tardi e inaspettatamente al successo [...] l'entusiasmo e il desiderio di confermarsi letterariamente non potevano non accompagnarsi ad un fare anche un po' dispersivo, spinto in direzioni multiple» (p. 112). Proprio tale dimensione multidirezionale dell'ultima stagione dell'opera sveviana è ampiamente restituita nel complesso dagli interventi qui recensiti.

**Nemola Chiara Zecca**

AA.VV.

*Memorie, storie e metafore della malattia. La narrazione come metodo*

a cura di Arianna Rotondo

Zafferana Etnea (Catania)

Algra Editore

2020

ISBN 978-88-9341-374-9

Arianna Rotondo, *L'homo narrator e «il lato notturno della vita»*Lina Scalisi, *Regolate cure e disordinati mali*Manuela D'Amore, *La narrazione di un io in «a world of suffering»: malattia, memoria e impegno civile nelle prose "ibride" di Harriet Martineau 1834-1855.*Rosalba Galvagno, *Federico De Roberto. La medicina dello spirito*Pina Travagliante, *La grande guerra: narrazioni a confronto*Arianna Rotondo, *«Solo calcai il torchio»: trauma, malattia e martirio nei versi di Clemente Rebora.*Marco Leonardi, *Il potere "fantastico" della medicina narrativa ne Il Signore degli Anelli di John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) tra fonti documentarie e retroterra storico*Novella Primo, *Narrare la malattia. Lalla Romano «Nei mari estremi»*Antonio Virzì, *«Giustizia Narrativa»? ... e Medicina Narrativa*

Secondo Susan Sontag, ognuno, al momento della nascita, acquista una duplice cittadinanza, una nel regno dei sani e una nel regno degli infermi. E per quanto gravosa possa essere quest'ultima, prima o poi ciascuno si trova costretto, almeno per un certo tempo, a riconoscersi cittadino di questo secondo luogo. La malattia, che si è soliti percepire come un insidioso e improvviso furto della propria vita, è stata, negli anni, sottoposta a processi retorici che ne hanno edulcorato la natura, consacrandone l'esperienza a strumento di elezione e spazio di riflessione.

Alla patografia e alle sue molteplici forme è interamente dedicato il saggio dal titolo *Memorie, storie e metafore della malattia. La narrazione come metodo*, recentemente pubblicato da Algra Editore. Il volume, curato da Arianna Rotondo, raccoglie al suo interno nove saggi, dove al racconto della malattia in libri dal sapore squisitamente letterario si accompagnano narrazioni sull'esperienza del dolore e della sofferenza in documenti storici, spesso condizionati dalle retoriche del potere e della propaganda.

È il caso del contributo di Lisa Scalisi, che conduce il lettore per mano alla scoperta della percezione della malattia nel *more nobilium* della Sicilia Barocca. Per farlo, l'autrice si serve dell'analisi di un documento inedito, datato 1618 e attualmente conservato nel Fondo Moncada presso l'Archivio di Stato di Palermo. Si tratta di un piccolo volume, dal titolo *Quinterno di medicine prese per servizio del Sr. Duca di Montalto*, opera di Don Gaspare Romano, sovrintendente delle spese del casato Moncada. Un'attenta analisi delle acrobazie stilistiche a scopo elusivo dimostra come la malattia scompaia totalmente dalla scena, poiché non è considerata socialmente utile né tantomeno politicamente conveniente; all'ampio spazio dedicato ai costi delle consulenze specialistiche e delle cure (che, tenuto conto del ruolo svolto dall'autore del *Quinterno*, non sorprende) non si accompagna una proporzionale attenzione rivolta ai nomi e alla natura delle patologie. Esse trovano posto soltanto quando, al momento della morte, divengono vere e proprie prove eroiche, parte di un ordine ultramondano e, per questo, funzionali al raggiungimento di nuove vette morali.

Alla trasfigurazione agiografica che fa della malattia il mezzo per raggiungere la redenzione da una vita terrena ritenuta mediocre si sostituisce nel saggio di Manuela D'Amore la trasfigurazione letteraria che la scrittrice inglese Harriet Martineau fa del proprio vissuto di sofferenza nei due volumi della sua autobiografia. Universalizzando l'esperienza personale, l'autrice si serve della patografia come strumento di denuncia e ragione di militanza per la creazione di una società più inclusiva. Attenta a non sfociare mai nella retorica e senza mai abdicare al dovere di onestà intellettuale che attribuisce convintamente al codice deontologico di ogni malato, Martineau fa della patologia uno stato di illuminazione parossistica, che colloca la persona coinvolta su un piano di osservazione privilegiato per la comprensione dell'io e dell'esistenza. Così facendo, ella richiede (forse inconsapevolmente) un rinnovamento al *medical discourse* del suo tempo, affinché, dando risalto alla mente del malato, possa riaffermare la centralità di chi soffre. D'altra parte, la medicina vittoriana non era rimasta esente dal più generale mutamento culturale che aveva interessato l'intera società europea dell'Ottocento; la centralità del metodo scientifico in tutte le discipline (ivi comprese quelle umanistiche) aveva determinato una marginalizzazione del paziente e delle sue emozioni.

In aperta disapprovazione rispetto al codice deontologico della medicina ufficiale si colloca anche l'articolo intitolato *La medicina dello spirito*, pubblicato da Federico de Roberto su «Il Giornale d'Italia» il 3 aprile 1911. Il contributo, cui è dedicato il saggio di Rosalba Galvagno, è un atto di gratitudine che lo scrittore verista rivolge al dottore svizzero Paul Dubois, all'epoca celebre per aver proposto «delle iniezioni di buoni propositi, di forza di volontà, di resistenza morale, di igiene dello spirito e di ortopedia della mente» (p. 67) nel trattamento delle nevrosi. È evidente come quello del prof. Dubois sia un profilo ibrido, confuso, che trova nell'eterna tensione tra medicina, filosofia e psichiatria l'elemento fondante per ben adattarsi allo spirito del suo tempo e al farraginoso panorama scientifico che lo caratterizzava.

L'atto medico in quanto tale torna ad occupare prepotentemente la scena nel successivo saggio di Pina Travagliante, che – da brava funambola del pensiero – racconta i diversi volti che la patografia acquisì con lo scoppio del primo conflitto mondiale, divenendo narrazione diacritica, memorialistica e, talvolta, terapeutica. Attraverso l'esame di tre differenti documenti (le *Carte* di Guido Jung, il *Diario della neutralità italiana* di Giovanni Colonna di Cesarò e varie lettere scritte dai soldati al fronte), l'autrice parla della guerra come «carneficina della logica», malattia collettiva, responsabile del più generale «decadimento morale» e «malessere sociale» (p. 97).

La variegata e tragica quotidianità della vita di trincea continua a fare da sfondo anche nel contributo di Arianna Rotondo, che ripercorre la travagliata vita di Clemente Reborà, evocando alcune delle pagine più suggestive dell'*Epistolario*, del *Diario Intimo* e della traduzione della novella *Eleazar*, opera di Leonid Andreev. Qui, la narrazione dell'annichilente esperienza al fronte diventa occasione di esercizio creativo e strumento terapeutico, senza, per questo, perdere il peso mortifero che ogni guerra reca con sé. Ad accentuare la drammaticità contribuisce il ricordo delle esperienze manicomiali vissute dal poeta, dal cui racconto traspare la considerazione che all'epoca si aveva del soldato nevrotico come uomo vile, responsabile di ignobili «simulazioni, tentativi di defezione e abiura dei doveri patriottici» (p. 105). A riprova dell'inadeguatezza e impreparazione della psichiatria militare di quegli anni, Rotondo cita, a partire da un'aggiornata bibliografia, una vasta casistica di diagnosi approssimative, cui fa da contrappeso la tonalità emozionale della poetica reboriana.

L'altissimo potenziale creativo e curativo che l'esperienza della sofferenza porta con sé trova nuova conferma nel saggio di Marco Leonardi, che utilizza la malattia quale categoria esegetica nell'interpretazione della celebre opera tolkieniana *The Lord of the Rings*. Il romanzo, che narra delle avventure della Compagnia dell'Anello contro il malvagio Sauron, l'Oscuro Signore, si caratterizza per la presenza della malattia quale ingrediente costitutivo dell'intero impianto narrativo; gli Orchi ne rappresentano la personificazione, metafora di quel decadimento ecologico e



morale che Tolkien aveva avuto modo di esperire nell'Inghilterra di fine Ottocento, vittima delle «conseguenze mefitiche dell'industrializzazione massiva» (p. 140). Alla deturpazione degenerata dell'Orco si oppone l'idilliaco panorama della Terra di Mezzo, proiezione di una speranza di salvezza e concreta guarigione.

Da chiave di lettura interpretativa, la malattia riacquisisce il suo ruolo di protagonista sostanziale nel saggio di Novella Primo, che ragiona sulla patografia quale strumento per misurare il cambiamento della visione di sé e del mondo. Nello specifico, il caso citato è quello della scrittrice piemontese Lalla Romano, che nel romanzo *Nei mari estremi* racconta come l'irrompere della malattia del marito Innocenzo Monti sconvolga la loro quotidianità di coppia, fino alla morte del coniuge. L'impianto efrastico che caratterizza l'opera (anche in ragione del passato da pittrice della Romano) convive con un andamento narrativo aneddotico e gnomico, che, con l'avanzare della Scarnificatrice, metafora della morte, diviene sempre più ellittico, fino a diventare rarefazione estrema. A soccorrere la Romano giungono, allora, paragoni tratti dalla pittura e dalla cinematografia: il richiamo alla disperazione dell'Agnese protagonista di *Sussurri e grida* di Bergman e il riferimento alle crude immagini del *Trittico* di Bacon aggiungono dettagli al racconto di un'agonia sempre più orrificica. L'esempio di Lalla Romano dimostra, ancora una volta, come narrare la malattia rappresenti non soltanto un bisogno, uno sfogo, ma anche «un modo di essere presenti a se stessi» (p. 14), facendo del racconto la più potente arma di resistenza contro la virtù spersonalizzante della malattia.

Al rapporto che intercorre tra pratiche narrative e medicina è dedicato, in ultimo, il saggio di Antonio Virzì che suggella la miscellanea. Obiettivo principale del contributo è «sensibilizzare all'importanza della narrazione, quale strumento principale per rivolgersi al paziente come persona», restituendogli così il suo volto umano ed etico. L'autore nota, infatti, come la medicina contemporanea abbia perso di vista la propria dimensione relazionale a vantaggio di una maggiore competenza tecnica, che ha ridotto l'anamnesi ad un mero agglomerato di tecnicismi e parole crude. Il tentativo di «proporre un'oggettività che, proprio per queste assurde caratteristiche, non rappresenta per niente una realtà vissuta» (p. 175) ha l'ulteriore demerito di aver privato la medicina di quell'umanizzazione necessaria per fornire al paziente le cure migliori e il dovuto supporto psicologico. Alla speranza di una maggiore personalizzazione del discorso medico si accompagna la richiesta di un radicale cambiamento dell'atteggiamento culturale, che ponga l'educazione all'ascolto a criterio fondante anche di una possibile giustizia narrativa. Virzì sottolinea, infatti, come attualmente nell'ambiente giudiziario si tenda ad ignorare sempre più spesso la sfera emotiva delle parti coinvolte in un processo, nel nome di un burocratismo così esasperato da eclissare ogni forma di umanità.

Ribadendo i vantaggi che una riscoperta centralità dell'esperienza narrativa apporterebbe a diversi ambiti disciplinari e relazionali, il volume giunge alla sua degna fine: il variegato repertorio di riflessioni e documenti che presenta risponde all'esigenza di proporre una definizione il più olistica possibile della patografia, tale da giustificare la pertinenza di percorsi critici in campi non riducibili alla malattia in senso stretto. Dimostrando come l'esperienza della sofferenza *tout court* possa ancora oggi rappresentare una fonte di linguaggi costruttivi e una valida categoria esegetica, il libro si pone al centro dell'attuale panorama bibliografico su questi temi, stimolando nuove prospettive interpretative, certamente feconde di senso.

**Giulia Pellizzato**

AA.VV.

*Migrazioni letterarie nel Settecento italiano: dal movimento alla stabilità*

a cura di Sara Garau

Berlino-Berna

Peter Lang

2020

ISBN 978-3-631-82229-6

Sara Garau, *Introduzione*William Spaggiari, «*Da pianeta errante a stella fissa*»: *Metastasio a Vienna*Paola Cosentino, *I viaggi mancati. Movimento e stasi nella corrispondenza di Pietro Metastasio*Stefania Baragetti, *Carlo Broschi alla corte di Spagna (1737-1759)*Valentina Gallo, *Gli 'italiani' nella Francia del primo Settecento*Silvia Tatti, *Italiani a Parigi nel secondo Settecento: per una mappatura dello spazio culturale e letterario italo-francese*Paolo Colombo, *Dal movimento alla stabilità: sul soggiorno parigino di G.B. Casti*Francesca Fedi, *La fantasia e il disinganno. Gaetano Polidori dalla Toscana a Londra*Rotraud von Kulesa, *Giustiniana Wynne von Orsini Rosenberg, Les Morlaques (1788). Il romanzo in viaggio e il viaggio nel romanzo nel tardo Settecento veneziano*Ágnes Dóbk, *Ecclesiastici, artisti e viaggiatori italiani nell'Ungheria del XVIII secolo*Anna Maria Salvadè, «*Nazione Italo adoptione Sueco*»: *Domenico Michelessi da Venezia a Stoccolma*Ricciarda Ricorda, *Rosalba Carriera, una pittrice veneziana in Europa*Carla Mazzarelli, *L'incontro con la Città Eterna: topos e realtà negli epistolari degli artisti in viaggio a Roma nella seconda metà del XVIII secolo*Silvia Contarini, *La realtà dietro la finzione: le «Lettere bavare» di Giovanni Ludovico Bianconi fra Bologna e Dresda*Sara Garau, *Varcare i confini. Partenze e addii come topoi narrativi*

L'ecclettica serie 'Transcultural Studies – Interdisciplinary Literature and Humanities for Sustainable Societies' pubblicata da Peter Lang presenta con questo volume una riflessione di grande interesse sul tema della migrazione. Lasciando da parte il confronto *temporaneo* con l'alterità tipico dell'esperienza odepórica, infatti, la raccolta offre una selezione di studi sul passaggio «dal movimento alla stabilità» dei più diversi attori culturali, rifuggendo da semplificazioni schematiche per mostrare la varietà di motivazioni, esperienze e approcci al contesto d'arrivo che caratterizzano l'esperienza migratoria settecentesca. A partire dai centri di Vienna, Parigi e Londra l'opera si sviluppa seguendo rotte molteplici, che conducono alla Spagna, ai Balcani, all'Europa Centrale e Orientale e ai Paesi Baltici. L'amplissima rete di relazioni, interconnessioni e reciproche influenze censite e ricostruite costituisce un indubbio merito del volume, e risulta di facile accesso grazie all'utile indice dei nomi allegato.

Non si tratta, tuttavia, di un libro rilevante solo per i cultori della materia, come appare chiaro leggendo l'*Introduzione* della curatrice Sara Garau. Dalle questioni metodologiche alle riflessioni metadisciplinari, trovo che *Migrazioni letterarie* sia una solida proposta di *reframing* per gli studi settecenteschi, così come un salutare invito a riconsiderare gli oggetti del proprio interesse scientifico alla luce di interrogativi fecondi, che scorrono paralleli alle due principali linee d'indagine esplorate. Primo: che cosa appare sullo schermo della storiografia se si accetta la sfida di

estendere l'indagine a fonti non precedentemente considerate? Condizioni, itinerari e canali di trasferimento sono infatti ricostruiti dagli autori anche grazie allo studio di contatti diplomatici, periodici, cataloghi librari, annunci pubblicitari, traduzioni, repertori, dediche e scritti d'occasione, offrendo una prospettiva inedita sulla grande Repubblica di scienze, lettere ed arti che si andava costituendo in Europa. Secondo: che cosa succede alla narrazione di un secolo se ci si dispone a leggerlo secondo percorsi e metafore ancora scarsamente frequentati? Che cosa è centrale e che cosa diventa periferico se, dall'economia del «dare e avere» nel transfer culturale, si passa a osservare le modalità con cui chi migra percepisce se stesso, cerca d'insediarsi, abbraccia paradigmi culturali altri? A questo interrogativo mi pare corrisponda il secondo asse di sviluppo del libro, complementare al primo: lo studio di come gli snodi cruciali dell'esperienza migratoria siano resi dai diversi autori attraverso il filtro narrativo-letterario.

L'oggetto è indagato in chiave storica e per vie molteplici, alternando casi esemplari a riflessioni tipologiche e metodologiche, personaggi celebri a figure meno conosciute epperò degne di maggiore attenzione, ed è il risultato di una sezione del Deutscher Romanistenverband svoltosi a Zurigo nel 2017, anch'essa diretta da Garau. I saggi raccolti si distinguono per la prospettiva transnazionale e transdisciplinare adottata dagli studiosi e per l'attenzione a figure femminili e istanze profemministe.

In questo 2021 *Migrazioni letterarie nel Settecento italiano* si rivela come una riflessione puntuale e necessaria, apparso com'è al volgere di un decennio di crisi che – mi si permetta questo accenno all'attualità, riferimento costante nella mia personale lettura del volume – ha visto l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, il proliferare dei muri di confine in tutto il mondo (con dieci barriere permanenti solo nel vecchio continente, secondo gli studi di Elisabeth Vallet), l'imporsi di istanze sovraniste in un numero crescente di Paesi e le molteplici conseguenze della pandemia di Covid-19. Alla luce dei quattordici saggi e dell'*Introduzione* di Garau i valori cardine del paradigma culturale settecentesco (ma anche ottocentesco, novecentesco e odierno, come risulterà evidente a chi legge) assumono una fisionomia di inedita concretezza storica, che sprona a riflessioni ulteriori. Come si ricorda nell'*Introduzione*, infatti, il Settecento è «un'età che del cosmopolitismo aveva fatto un valore indiscusso, e in cui il viaggio e il confronto culturale erano assunti a strumento conoscitivo quasi indispensabile, nella formazione – perlomeno – delle élites sociali e culturali» (p. 7).

Come circolavano e come migravano, dunque, gli attori culturali di questo periodo? La prima sezione, dedicata a *Metastasio e dintorni*, risponde al quesito osservando da tre angolazioni differenti il contrasto tra movimento e stabilità che contraddistingue il caso del poeta cesareo. Da un lato, come mostra l'intervento di William Spaggiari («*Da pianeta errante a stella fissa*»: *Metastasio a Vienna*), l'imponente epistolario metastasiano si estende sino alle propaggini del sistema culturale europeo. Lo stesso *corpus* che permetteva al poeta di rimanere in contatto con un'estesa galassia di corrispondenti registra, al contempo, l'elaborata «strategia del diniego» con cui Metastasio rifiutò di lasciare Vienna nel corso della sua permanenza lunga mezzo secolo. È questo l'oggetto della dettagliata analisi di Paola Cosentino, *I viaggi mancati. Movimento e stasi nella corrispondenza di Pietro Metastasio*, dedicata ai viaggi reali e immaginari registrati dall'epistolario. Il contributo di Stefania Baragetti si concentra invece sulla collaborazione artistica fra due corti, indagando la figura di Carlo Broschi, «gemello» madrileño di Metastasio e organizzatore degli spettacoli di corte (*Carlo Broschi alla corte di Spagna (1737-1759)*). La sezione successiva, intitolata *In Francia, in Inghilterra*, si apre con un'essenziale approfondimento di semantica storica sul termine *migrare*. I primi due saggi qui raccolti ampliano la prospettiva storiografica, mappando lo spazio culturale disegnato dagli italiani di Parigi e Londra. I lavori di Valentina Gallo e Silvia Tatti offrono un panorama esauriente delle migrazioni italo-francesi nel corso del secolo, raccontando di un mondo variegato, popolato di figure in viaggio su rotte europee alla ricerca di una nuova stanzialità (rispettivamente: *Gli 'italiani' nella Francia del*

*primo Settecento e Italiani a Parigi nel secondo Settecento: per una mappatura dello spazio culturale e letterario italo-francese*). Mentre Gallo osserva viaggi e viaggiatori raggruppandoli secondo i momenti chiave dell'esperienza migratoria (arrivi, permanenze, ritorni), Tatti delinea una tipologia basata sulle ragioni del viaggio (politiche, diplomatiche, legate all'editoria). I lavori di Paolo Colombo e Francesca Fedi sono dedicati all'approfondimento di figure esemplari, ricostruendo le complesse reti di relazioni e interconnessioni di Gianbattista Casti (*Dal movimento alla stabilità: sul soggiorno parigino di G.B. Casti*) e Gaetano Polidori (*La fantasia e il disinganno. Gaetano Polidori dalla Toscana a Londra*).

La terza sezione, 'Periferie', ha il pregio di esplorare contesti scarsamente indagati sinora, mostrandone la rilevanza per il sistema culturale europeo e relativizzando dunque l'asimmetria dell'opposizione binaria centro-periferia (come suggeriscono gli apici del titolo). Rotraud von Kulesa offre uno studio dell'opera transculturale di Giustiniana Wynne, nobildonna anglo-veneziana che visse fra l'Italia, la Francia, l'Inghilterra e l'Austria, scrisse in francese e fu tradotta in varie lingue con il fortunato romanzo *Les Morlaques* (*Giustiniana Wynne von Orsini Rosenberg, Les Morlaques (1788). Il romanzo in viaggio e il viaggio nel romanzo nel tardo Settecento veneziano*). Il volume prosegue con il saggio di Ágnes Dóbk, dedicato alla ricezione di modelli culturali italiani nel contesto degli ambiti ecclesiastici ungheresi: *Ecclesiastici, artisti e viaggiatori italiani nell'Ungheria del XVIII secolo*. La sezione si chiude con l'interessante lavoro di Anna Maria Salvadè, dedicato alla figura di Domenico Michelessi, l'abate marchigiano che alla corte di Gustavo III divenne un importante tramite tra il mondo politico svedese e quello europeo, a partire dalla sua attività di traduttore e poeta («*Natione Italo adoptione Sueco*»: *Domenico Michelessi da Venezia a Stoccolma*).

Il versante artistico e figurativo delle migrazioni settecentesche è indagato nella sezione successiva, l'ultima del volume: *Arti ed estetica*. I lavori di Ricciarda Ricorda, Carla Mazzarelli e Silvia Contarini affrontano il tema da diverse prospettive, tracciando un panorama complesso. Da un lato l'esperienza della pittrice Rosalba Carriera, che Ricorda ripercorre alla luce di lettere e diari di viaggio, tracciando un profilo preciso e chiaroscurato di «artista, donna d'affari, capofamiglia, donna nubile con tutta probabilità per consapevole scelta, sorella, 'maestra' di tante allieve» (*Rosalba Carriera, una pittrice veneziana in Europa*). A questo caso esemplare fanno da controcanto le lettere d'artista analizzate da Mazzarelli, che confronta testi di provenienze disparate secondo i *topoi* ricorrenti da lei individuati nelle narrazioni epistolari dell'incontro con la Città Eterna (*L'incontro con la Città Eterna: topos e realtà negli epistolari degli artisti in viaggio a Roma nella seconda metà del XVIII secolo*). L'analisi di Silvia Contarini si concentra invece su un testo letterario di genere epistolare, indagandone la struttura compositiva per osservare come l'incontro con l'alterità sia reso attraverso le tecniche dell'*ekphrasis* e della narrazione (*La realtà dietro la finzione: le «Lettere bavare» di Giovanni Ludovico Bianconi fra Bologna e Dresda*). Il volume si conclude con il persuasivo *Epilogo* redatto da Sara Garau, dedicato all'analisi di uno specifico *topos* narrativo nelle memorie autobiografiche di svariati autori: la transizione e l'ingresso in una realtà culturale altra (*Varcare i confini. Partenze e addii come topoi narrativi*). A partire dal celeberrimo «Addio, monti» manzoniano Garau rintraccia abilmente la presenza di svariate costanti retoriche e discorsive attraversando una significativa rete di testi, dal *Viaggio in Grecia* di Scrofani ai *Mémoires* di Goldoni, dalle *Memorie* di Da Ponte ai versi umoristici di Pananti e alle *Lettere* di Baretta.

**Isabella Pinto**

AA.VV.

*Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*

a cura di Enrica Maria Ferrara

Cham

Palgrave Macmillan

2020

ISBN 978-3-030-39366-3

Introduction

Enrica Maria Ferrara, *How Italians Became Posthuman*Part I: *Becoming Posthuman*Gianna Conrad, *Giacomo Leopardi's Book of the Future: The Zibaldone as an Encyclopedia for the Ecosophical Posthuman*Alberto Godioli, Monica Jansen, and Carmen Van den Bergh, *Thresholds and Tortoises: Modernist Animality in Pirandello's Fiction*Marco Amici, *Post-Anthropocentric Perspectives in Laura Pugno's Narrative*Enrica Maria Ferrara, *Posthumanism and Identity in Elena Ferrante's Neapolitan Novels*Part II: *Technology and Identity*Giancarlo Alfano, *The Stuff We Are Made Out Of: Contemporary Poetry in Italy and Our World Model in the Era of Digital Reproduction*Kristina Varade, "Ancora non raggiungibile": *Mobile Phones and the Fragmented Subject in Italian Fiction*Eleonora Lima, *Mechanized Women and Sentient Machines: Language, Gendered Technology, and the Female Body in Luciano Bianciardi and Tiziano Scarpa*Anna Lisa Somma e Serena Todesco, *(Technologically) Fallen from Grace: Abjection and Android Motherhood in Viola Di Grado's Novel Bambini di ferro (2016)*Part III: *Boundaries of the Human*Eugenio Bolongaro, *Unbearable Proximity: Cognition, Ethics and Subjectivity at the Borders of the Human in La vita oscena by Aldo Nove*Enrico Vettore, *Lose Your Self: Gianni Celati and the Art of Being One with the World*Fabio Camilletti, *The Living Dead and the Dying Living: Zombies, Politics, and the 'Reflux' in Italian Culture, 1977–1983* 255Paolo Saporito, *New Materialism, Female Bodies and Ethics in Antonioni's L'avventura, La notte and L'eclisse*

L'uscita del volume *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, curato da Enrica Maria Ferrara, ricercatrice e docente di Letteratura Italiana presso il Trinity College di Dublino, e pubblicato dall'autorevole casa editrice inglese Palgrave Macmillan, segna un importante punto di svolta in diversi campi della ricerca accademica in cui letteratura e filosofia si incontrano, fondono e con-fondono, in particolar modo in quel campo che, fuori dai confini del Bel Paese, prende il nome di *Italian Studies*. Un campo per certi versi diverso dalla disciplina dell'italianistica nostrana, poiché capace di essere sia maggiormente transdisciplinare – includendo al suo interno studi letterari, filosofici e studi riguardanti vecchi e nuovi *media* –, sia maggiormente aperto alla produzione ipercontemporanea, senza con ciò dover sacrificare analisi di carattere storiografico e filologico.



In questo denso e intenso panorama, il volume raccoglie dodici saggi articolati in tre diverse parti e preceduti da una importante introduzione firmata dalla stessa curatrice, che aiuta i lettori e le lettrici a navigare all'interno di un dibattito, quello sul Postumanesimo, relativamente recente ma che già annovera importanti sviluppi e contributi, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti più filosofici, come testimoniano alcuni volumi tra cui *The Posthuman* (2013) e *Posthuman Knowledge* (2019) di Rosi Braidotti; *Posthuman Glossary* (2018) di Rosi Braidotti e Maria Hlavajova; *Il postumano filosofico e le sue alterità* (2016) e *Philosophical Posthumanism* (2019) di Francesca Ferrando; o ancora *Beyond Anthropocentrism. Thoughts for a post-human philosophy* (2018) di Roberto Marchesini - per rimanere a filosofe e filosofi legati all'Italia.

Stimolati altresì dalla convergenza di discorsi e strumenti della cosiddetta epoca dell'Antropocene, *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity* ha il merito di proporre una prima sistematizzazione di tali discorsi in relazione e in dialogo con il campo delle letterature e del cinema di lingua italiana. Una proposta che spiazza alcuni dibattiti, come quello riguardante il ritorno alla realtà, e alcune categorie di analisi, come la macro-categoria filologico-storiografica dell'ipermoderno. Piuttosto, tessendo e recuperando concetti provenienti dagli *Animal Studies*, dall'*Ecocriticism*, dal *New Materialism*, dagli ambiti delle tecnoscienze e degli studi che si dedicano ai media, questo libro mostra e dimostra i vantaggi di tronare a guardare opere letterarie e cinematografiche dotandosi di inediti strumenti onto-epistemologici.

Il volume è suddiviso in tre parti. La prima, *Becoming Posthuman* raccoglie le voci di Gianna Conrad, Alberto Godioli, Monica Jansen, Carmen Van den Bergh, Marco Amici, Enrica Maria Ferrara, e promuove un percorso ideale da Giacomo Leopardi a Elena Ferrante, passando per Luigi Pirandello e Laura Pugno. Questi contributi indagano l'inedito doloroso della trasformazione del soggetto metafisico autofondato di cartesiana memoria, prodotto dall'esaurimento euristico delle sue dualistiche fratture (natura/cultura, umano/animale, umano/non-umano). Di converso, autrici e autori dei saggi qui proposti tessono altrimenti tali fratture e suggeriscono itinerari critici e creativi tesi a disorientare il punto di vista antropocentrico, garante dell'eccezionalismo umano. La vulnerabilità comune a tutte le specie, il *continuum* zoologico, il volto postumano e nomade della mercificazione neocapitalista, l'intra-azione vischiosa di entità umane e non-umane sono gli elementi attraverso cui ripensare radicalmente l'umano messo al centro dalle epistemologie umaniste. Questa tipologia di umano ha costruito e assunto, nei secoli, uno sguardo neutro e universale – coincidente, in realtà, con la posizione dell'uomo, bianco, occidentale, normo dotato, proprietario di donne, bambini e beni –, per meglio nominare, e dunque dominare, tutto il mondo attorno a sé. Riarticolarlo invece le fratture del soggetto umanista, i saggi della prima parte di *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity* fanno emergere i punti di vista parziali e situati di molteplici soggettività, percorsi e strutturati attraverso assi differenziali e differenzianti. Inoltre, grazie all'assunzione di una continuità ontologica tra umano e non umano si attua un importante spostamento epistemologico anche all'interno del campo della critica letteraria. Infatti, in modi complementari rispetto ai discorsi filosofici del Postumanesimo, i saggi raccolti in *Becoming Posthuman* criticano le strutture rigidamente dicotomiche per cucire inediti punti di sutura al di là della misura, ordinata ma illusoria, dell'Uomo Vitruviano – misura presente tradizionalmente anche nel contesto letterario.

La seconda parte, intitolata *Technology and Identity*, prosegue lo scavo analitico all'interno del soggetto esplosivo, dal verso delle identità messe in turbolenza dai molteplici dispositivi tecnologici e macchinici. I saggi di Giancarlo Alfano, Kristina Varade, Eleonora Lima, Annalisa Somma e Serena Tedesco sono legati dalla scelta di analizzare letterature recenti, e spaziando dalla poesia alla narrativa, lettori e lettrici sono messi di fronte alle plurime sfaccettature di un realismo tanto smaterializzato quando invadente. Qui i confini che vengono scandagliati grazie all'analisi delle opere di Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto, Tommaso Ottonieri, Gabriele Frasca, Vincenzo Ostuni, Aldo Nove, Andrea De Carlo, Giuseppe Culicchia, Luciano Bianciardi, Tiziano Scarpa e Viola di Grado, sono quelli tra singolare e collettivo, copia e originale, carne e artificio. Come cambia quindi la



scrittura nell'incontro con questi dispositivi è una domanda che pone al centro le teorizzazioni di filosofe come Karen Barad – riferimento che riecheggia in molte parti del volume –, secondo cui gli strumenti di conoscenza sono anch'essi dotati di *agency*, e dunque capaci di intra-agire nel processo material-semiotico in cui le entità postumane sono comunemente coinvolte, seppur con diversi gradi di intensità e di *response-ability*.

Ed è proprio alla riflessione sulle agentività umane e non-umane che è dedicata l'ultima parte del volume, intitolata *Boundaries of the Human*. Se le donne, i dispositivi tecnologici, gli animali, le entità inanimate sono proprio gli "Altri" che la tradizione occidentale supposta neutra e universale separava dall'Uomo per mezzo dei dualismi cartesiani, con l'obiettivo di gerarchizzare e dominare, ecco che grazie alla riemersione di un certo deleuzianesimo femminista che sta alla base del postumanesimo critico femminista, la filosofia di Spinoza viene nuovamente riscoperta, divenendo esempio dell'eterogenesi del pensiero moderno. Non tutti i suoi contemporanei la pensavano come Cartesio, e tra di essi vi era, appunto, Spinoza, che alla separazione dicotomica e gerarchizzata di Cultura e Natura preferì una materia concepita Sostanza Unica, dando centralità ad una materialità diffusa e passionale, governata da un desiderio – *conatus* – che è sempre ambivalente – *potestas* e *potentia*. Con Eugenio Bolongaro, Enrico Vettore, Fabio Camilletti, Paolo Saporito, seguiamo dunque il filo che lega letteratura, cinema e nuovi media, attraverso un *mash-up* analitico di testi di Aldo Nove (nuovamente) e Gianni Celati, per passare alla figurazione dello *zombie* per come appare nella cultura italiana del secondo Novecento, e finire con il *case study* della trilogia dell'alienazione di Michelangelo Antonioni.

Grazie a questa ultima parte vediamo una volta in più come l'umano sia già totalmente immerso nella messa in discussione dei suoi confini, erosione che d'altronde tutti i contributi presenti nel volume spronano a leggere non tanto come *lamentatio* della perdita di unità di un soggetto individuale e individualista – capace di dar vita solo a un eterno ritorno delle poetiche postmoderne –, quanto come possibilità di ripensare le connessioni che legano l'umano con le forze agenziali espresse dai diversi 'attanti' postumani che popolano il pianeta, attingendo altresì a pratiche di sapere post-secolari, altro tassello dello spettro euristico postumano – arcipelago di possibilità appena cartografato, e che questo importante volume contribuisce a rendere finalmente accessibile, al di là delle strette nicchie disciplinari.

**Daniele D’Alterio**

Giuseppe Gioachino Belli

*Scritti sul teatro. Da recensore a censore*

a cura di Franco Onorati, prefazione di Massimiliano Mancini

Foligno

Il Formichiere

2020

ISBN 978-88-3124-840-2

Il rinnovato interesse per il teatro di Giuseppe Gioachino Belli ha recentemente prodotto il fondamentale volume a cura di Laura Biancini, che raccoglie e sistematizza la vasta produzione teatrale belliana. Franco Onorati – che già nel 1996 aveva dedicato un importante studio a quella che Massimiliano Mancini, nella Prefazione, definisce la «teatralità dei *Sonetti*» (p. XV) – in questo suo libro del 2020, edito da Il Formichiere e che inaugura la collana Biblioteca Romana della stessa casa editrice, più che il teatro *di* Belli, prende in esame ed approfondisce, in certo modo, il teatro *in* Belli.

Ad imporsi, infatti, nel volume di Onorati, è una *vis* teatrale che nel poeta romano appare davvero potente, onnicomprensiva – spaziando dal giornalismo alla musica – dunque in grado di pervadere e caratterizzare sia la dimensione biografica *stricto sensu*, sia quella letteraria e creativa, mai in maniera episodica. Scorrendo le pagine di questo agile ma denso volume, dunque, possiamo ben comprendere quanto il teatro – quindi l’amore per esso ma, non in misura minore, la conoscenza delle figure, anche concretamente professionali, che lo animavano, o perfino della composizione sociale del pubblico che assisteva a determinati spettacoli nella Roma ottocentesca – per Belli non sia stato un momento secondario della sua formazione artistica, bensì centrale, fecondo, di lungo periodo negli esiti complessivi.

Innanzitutto perché ad “accompagnare” Belli in quest’ambito, rendendo possibili sia la frequentazione degli ambienti in oggetto sia la sua ricca produzione di recensioni, note e, appunto, scritti sul teatro, di prosa e lirico, furono sin dagli anni Trenta due figure di grande importanza nella biografia del poeta e sulle quali, non a caso, Onorati si sofferma in più di una occasione: Jacopo Ferretti ed Amalia Bettini. Se pertanto, da un lato, grazie al vulcanico ed instancabile Ferretti – un «Fregoli della scrittura» – Belli «entra in scena» fra il 1834 e il 1836 come critico teatrale sulle pagine del giornale romano «Lo Spigolatore», diretto proprio da Ferretti, dall’altro è l’*amitié amoureuse* con Amalia Bettini ad apparire non meno rilevante, sì che in alcune pagine belliane, riprodotte da Onorati l’attrice è per il poeta romano una autentica musa teatrale.

La prima parte del libro, dal titolo *Belli “giornalista” nelle collaborazioni a «Lo Spigolatore»*, è corredata da un accurato commento ai testi da parte di Onorati ed è senz’altro la fotografia di un Belli culturalmente ed umanamente vivace, «nel pieno [di una] energia creatrice» insopprimibile (p. XXII), in grado di esprimersi – anche in modo irriverente verso il potere pontificio dell’epoca – su più piani, e di mescolare stili, generi, fonti d’ispirazione, nonché di produrre, quale vertice di siffatta stagione, due «prose di divertimento» davvero non banali come la *Cicalata del Ciarlatano* e la *Vita di Polifemo*, entrambe del 1836. Ma in realtà a rivelarsi apprezzabile, secondo Onorati, è l’intera esperienza giornalistico-teatrale belliana presso «Lo Spigolatore» dell’amico Ferretti: «per quanto breve» infatti, essa in ultima analisi «risulta estremamente significativa, nel palesare la varietà dei generi che Belli domina con mano disinvolta, maneggiando con divertita indifferenza le formule giornalistiche e contaminando gli stili: dalle puntuali recensioni ai sonetti fantascientifici, dalla sapienza erudita alla scheda storica e di qui alle prose d’invenzione. In tutti gli articoli scorre uno sperimentalismo strutturale e linguistico che fa lo sgambetto all’Ottocento, prefigurando futuri

scenari letterari. E qui citare Gadda, Laurence Sterne, E.T.A. Hoffmann e James Joyce non sembri azzardato» (p. 22).

Se tuttavia all'Ottocento, già in queste prose, un versatile e vitale Belli aveva fatto «lo sgambetto», determinandone poi in seguito, con la sua produzione poetica dialettale, una caduta fragorosa nonché densa d'importanti e a volte irreparabili «fratture», nella seconda parte del libro, dal titolo *I giudizi di censura*, Onorati si sofferma su quello che potremmo definire il *dark side* del poeta romano; ovvero il tardo, ancor oggi enigmatico in alcuni suoi aspetti, sebbene ineludibile passaggio – o piuttosto, secondo Mancini, «metamorfosi» – di Belli nel campo della reazione papalina post-quarantottesca, anti-democratica ed anti-italiana.

A caratterizzare l'attività – non di rado odiosa – di questo Belli davvero crepuscolare, in cui la vena dialettale si era ormai irrimediabilmente inaridita, tristemente *rallié* alla causa d'un legittimismo anch'esso al tramonto e a tratti anti-storico, è nondimeno ancora una volta la dimensione teatrale. In tal caso, però, Belli la vive con spirito e compiti diametralmente opposti rispetto a quelli che si erano palesati negli anni precedenti, sì che il vero e proprio passaggio *da recensore a censore*, per conto dell'arcigna restaurazione pontificia, appare per molti versi l'altra faccia della medaglia, se non l'autentico rovesciamento della stagione de «Lo Spigolatore».

Quelle esperienze, quella passione e quella competenza che il poeta romano aveva maturato in ambito teatrale, a ridosso dei sessant'anni sembrano infatti servirgli esclusivamente per contribuire a reprimere – per conto d'un potere politico-culturale ormai debole e paranoico – qualsiasi anelito di libertà artistica, d'espressione, finanche di partecipazione, soprattutto «popolare». D'altronde la meticolosa censura sui testi teatrali alla quale questo zelante Belli si dedica scrupolosamente, a ben vedere è il ripetuto, grottesco ed autolesionistico ferimento, più che dei testi teatrali emendati, di se stesso e dei passaggi più significativi della propria esperienza umana e poetica, della quale proprio il teatro era stato elemento tutt'altro che secondario.

Nell'antologia di questi giudizi censorii – o «voti» – Onorati ancora una volta è molto attento a presentarli e a commentarli adeguatamente, inquadrandoli a dovere e correlandoli alla precedente stagione culturale belliana, nonché ai tanti, controversi aspetti dell'ultima fase della vita del poeta romano. In tal senso è Mancini, nella Prefazione, a riflettere sul fatto che «il tema (quasi secolare nella critica belliana) della costitutiva “duplicità” del Belli, un tema del quale l'opposizione recensore/censore non è che una delle possibili variazioni (scrittore pubblico e scrittore clandestino, poeta in lingua e poeta in dialetto, portavoce di popolani rivoluzionari e devoto suddito papalino ecc.), sia forse riducibile ad un unico motivo, quello del contrasto fra uomo e poeta, fra i limiti e le leggi della vita reale e la libertà del proprio, più autentico mondo fantastico: che sarebbe poi una duplicità non solo di Belli, ma anche di altri grandi della letteratura d'ogni tempo» (p. XXII).

Chiude il libro – corredato, peraltro, da un apparato iconografico di gran pregio, in relazione al quale rinviamo a ciò che scrive Onorati alle pp. 139-141 – la suggestiva riproduzione dei *bullettoni*, «cioè dei cartelloni o manifesti che pubblicizzavano la prossima rappresentazione in programma, scritti [da Belli] per il Pallacorda, un teatro particolarmente caro al poeta, che lo cita più volte nei *Sonetti*, pur considerandolo fra gli “infimi” della capitale» (pp. XXI-XXII), e di cui Onorati ci rammenta la storia, a margine di questi stessi, particolarissimi testi.

**Giulia Vantaggiato**

Vittorio Bodini

*«Allargare il gioco». Scritti critici (1941-1970)*

a cura di Antonio Lucio Giannone

Nardò

Besa Muci

2020

ISBN 978-88-3629-148-9

Negli ultimi anni si è assistito a un processo di rivalutazione della figura e dell'opera di Vittorio Bodini, grazie soprattutto all'impegno profuso da Antonio Lucio Giannone, che con la collana «Bodiniana», da lui curata per le edizioni Besa, ha contribuito a diffondere notevolmente la sua opera tra gli studiosi e i lettori comuni. Nella collana, che è arrivata a undici titoli, sono apparse finora raccolte di prose disperse, edizioni commentate dei libri di poesia, ma non mancano nemmeno carteggi con alcuni scrittori (Luciano Erba, Leonardo Sciascia e Vittorio Sereni) e gli Atti del Convegno Internazionale di Studi svoltosi nel 2014.

Con *«Allargare il gioco». Scritti critici (1941-1970)* si aggiunge un altro tassello alla ricostruzione della fisionomia di Bodini, offrendo uno sguardo sul lavoro del saggista: l'*Introduzione* di Giannone, curatore del volume, guida il lettore a una comprensione puntuale dei singoli contributi, collocandoli nel loro contesto storico-culturale e seguendo le varie fasi dell'attività bodiniana. Il volume contiene ventisei scritti, composti tra il 1941 e il 1970, anno della morte dello scrittore, sebbene – come sottolinea il curatore – la maggior parte di essi sia riconducibile agli anni 1941-1953, ovvero al periodo compreso tra il rientro a Lecce dopo il soggiorno fiorentino e l'anno che precede la fondazione della rivista «L'esperienza poetica». Si tratta, come si evince dalla *Nota al testo*, di «articoli dedicati a scrittori italiani e stranieri, recensioni, riflessioni sulla letteratura, interventi di carattere “militante”, veri e propri saggi», mentre vengono esclusi gli scritti marginali e occasionali, quelli pubblicati sulla rivista già citata e gli studi ispanici.

La citazione che il curatore ha scelto per il titolo del volume è contenuta in una delle prose raccolte, *Invito alla retorica (con una nota sul gioco d'azzardo)*: Bodini mutua dal gioco d'azzardo l'espressione «allargare il gioco» applicandola alla letteratura, nel senso di «includervi tutte le impurità, tutte le retoriche: e vedere poi se si è capaci di bruciarle» (p. 81). E sembra una scelta particolarmente felice, perché rende bene l'idea che attraversa l'intero volume, da cui emerge la figura di un intellettuale in continua ricerca, che non si accontenta delle mezze misure, ma che richiede alla letteratura e ai letterati un impegno etico oltre che estetico, una spinta tensiva verso il reale, che sia pronta anche a «sporcarsi le mani» (p. 14).

Spiccano in *Compianto di Joyce e Opinione su Poe e Kafka* l'attenzione e la sensibilità che il giovane Bodini (siamo nel 1941, sulle pagine del settimanale leccese «Vedetta mediterranea») riserva ad alcuni dei maggiori esponenti della letteratura europea, nei confronti dei quali egli si pone come «un critico partecipe, che instaura un rapporto diretto con gli autori che esamina al fine di chiarire meglio le ragioni della propria ricerca letteraria» (pp. 9-10) e la cui influenza è intercettabile nelle prose degli anni fiorentini; tale attenzione egli riserva in verità anche a grandi autori del panorama nazionale quali Montale, Gozzano, Ungaretti, Caproni, Quasimodo, ma anche Piovene, Silone, Tobino. Nei ritratti che ne traccia, Bodini mette in dialogo contestualizzazione storica e analisi linguistica, offrendo icastiche rappresentazioni di questi scrittori: dall'«affettuosa ed ironica tristezza» di Gozzano (p. 89) a Ungaretti, «uomo nudo sulla terra» (p. 111), dal giudizio su Caproni, («*rara avis* in tempi di cacciatori d'immagini un pastore di parole!» p. 139) a quello su Quasimodo, capace «di scendere col proprio dolore fino al dolore degli uomini» (p. 157).

Gli scritti che abbracciano gli anni dal 1944 ai primi anni Cinquanta costituiscono il cuore del volume e sono essenziali per comprendere profondamente le linee di ricerca di Bodini. Tra il 1944 e il 1946 lo scrittore si trova a Roma: è un periodo di profonda riflessione sulla funzione della letteratura la quale, secondo il poeta leccese, doveva necessariamente aprirsi al reale, rinunciando «alla sua intangibile purezza, come invece, a suo giudizio, era successo prima della guerra con i rondisti, la “prosa d’arte”, gli ermetici» (p. 14). Emerge in questa fase, ma si tratta di una tendenza che attraverserà anche quelle successive, la riflessione sulla dimensione storica della letteratura, in quanto manifestazione umana influenzata dal contesto esterno: questi sentimenti egli trova incarnati in modo esemplare in Montale che si apre gradualmente alla *polis* (*Il gasista di Montale*). In *Il gobbo e la narrativa italiana* l’intellettuale si sofferma invece sugli scarsi esiti del genere romanzo nella letteratura italiana: «ciò che manca da noi è una civiltà narrativa generata da un sentimento collettivo» (p. 69) osserva, enfatizzando poi la dimensione artigianale – oltre che quella artistica – dello scrittore come colui che «eredita e trasmette una somma di esperienze, che ha egli stesso esteso e arricchito» (p. 70).

Un altro aspetto su cui Bodini indugia spesso in questi scritti è l’inadeguatezza del codice poetico italiano a elaborare le vicende storiche appena trascorse: nel tentativo di ricucire lo strappo avvenuto tra la società letteraria e quella storica egli spende le sue energie migliori, e questo è confermato anche dal fatto che le stesse problematiche affrontate da critico in queste pagine riemergono come urgenze personali del poeta nell’opera in versi. La necessità di rinnovare il linguaggio, che si può cogliere nelle pagine di *Cinismo dei letterati*, è infatti una spinta che non abbandonerà Bodini neanche dopo la riscoperta del Sud, al centro degli scritti dei primi anni Cinquanta, dopo l’esperienza spagnola. Non può sfuggire ovviamente, come infatti non manca di sottolineare Giannone, il percorso che contemporaneamente Bodini elaborava con le due raccolte «lunari» e le prose di tema salentino; la riflessione critica quindi è condotta non da semplice osservatore, ma da protagonista attivo di quella «cospirazione provinciale» ricordata dal curatore come fortemente auspicata e incoraggiata dall’editore della «Esperienza poetica», che vedeva nel Sud una terra ancora inesplorata e perciò libera da quella inflazione anche linguistica che caratterizzava il panorama letterario italiano. In questo arco temporale Giannone isola poi tre articoli che costituiscono «una sorta di esame di coscienza» (p. 25), in cui lo scrittore ritorna sulla propria esperienza all’interno delle due «scuole» del primo Novecento, quella futurista – esperienza in verità abbastanza limitata nel tempo – e quella ermetica – assai più significativa, messe a confronto in *Antichi e nuovi ismi* e in *All’insegna dell’Arte-vita*; all’ermetismo è dedicato inoltre *Le vergini ermetiche*, in cui Bodini ripercorre i temi portanti del movimento e i suoi rapporti con Ungaretti e Montale.

Un posto a sé, e per l’altezza cronologica (1970, ovvero l’anno della morte), e per l’argomento trattato, merita poi la *Lettera a Carmelo Bene sul barocco*, definita «una vera e propria *lectio magistralis* su questo tema» (p. 32): qui egli prende le mosse dalla condanna di ascendenza crociana del barocco, arrivando poi a definirlo «la grande alternativa al mondo classico» (p. 174) e una manifestazione di rivolta davanti a un mondo che andava cambiando, abbandonando l’uomo alla propria angoscia. Nel rinnovamento delle forme portato avanti da artisti come Caravaggio, Bernini e Borromini il poeta leccese legge «una poetica corrispondente a una nuova maniera di intendere il mondo e la vita» (p. 176) e solo dopo un’approfondita disamina dei maggiori esempi di barocco letterario del panorama europeo – da cui Bodini non esita a escludere l’«affrescatore post-rinascimentale» Marino – spiega in che senso il *Don Giovanni* di Carmelo Bene possa essere definito a ragione «un’opera autenticamente barocca» (p. 178).

Emerge dalla lettura l’importanza e la profondità di analisi della scrittura critica bodiniana, preziosa e degna di nota non solo per l’originalità e la ricchezza dei contenuti, ma anche per il nitore della prosa, l’ironia sottile che certi giudizi sottendono, la passione civile che muove la riflessione e la tensione umana che passa dalle parole. A Giannone va il merito di aver raccolto in volume scritti



altrimenti sparsi su periodici, riviste e quotidiani, offrendo un'importante impalcatura interpretativa per collocare correttamente gli scritti in un contesto non solo nazionale, ma anche biografico e rendendo trasparente per il lettore l'osmosi tra attività critica e attività creativa, fondamentale per cogliere la ricchezza di un intellettuale che nel corso degli anni si è rivelato, grazie a un'opera di studio e sapiente recupero, sempre più a tutto tondo.

**Elisa Caporiccio**

Alessandro Bonsanti - Carlo Emilio Gadda

«Sono il pero e la zucca di me stesso». Carteggio 1930-1970

a cura di Roberta Colbertaldo

premessa di Gloria Manghetti

Firenze

Leo S. Olschki

2020

ISBN 978-88-2226-719-1

Nell'ambito delle molteplici iniziative promosse in occasione del bicentenario della fondazione del Gabinetto G.P. Vieusseux, merita di essere segnalata la pubblicazione del cospicuo carteggio che lega, in un vivace racconto a due voci, i nomi di Alessandro Bonsanti e Carlo Emilio Gadda. Un documento prezioso, che va ad arricchire la collana 'Studi' del Gabinetto Vieusseux (edita per i tipi Olschki), e con cui prosegue l'importante opera di catalogazione e ordinamento del Fondo Gadda conservato presso la suddetta sede fiorentina.

Come indicato nella *Nota al testo*, il ricco *corpus* che sostanzia il volume fa capo a tre sedi principali: l'Archivio 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, l'Archivio Liberati di Villafranca di Verona, cui si aggiunge un significativo nucleo di carte di Alessandro Bonsanti di proprietà dei figli Sandra e Giorgio. Grazie all'attento lavoro di selezione e all'accurato commento di Roberta Colbertaldo, vengono pertanto offerti al lettore ben 356 materiali, in gran parte inediti, comprendenti a vario titolo lettere, cartoline di saluti, minute e telegrammi; tessere che riannodano i fili di un dialogo a distanza, intrapreso a partire dal 1930 e proseguito per quasi un quarantennio, sino alla fine degli anni Sessanta.

Si ricostruisce, in tal modo, una «corrispondenza esemplare» (p. VIII), che va a «integrare la mappa letteraria» del nostro Novecento, come sottolinea acutamente Gloria Manghetti nel corso della sua *Premessa* al volume, «non solo per le tante nuove chiavi interpretative che offre, ma perché testimone di un'amicizia speciale, dai tratti inconfondibili» (p. X). A illuminare il valore e l'unicità del legame tra queste due figure concorre la preziosa testimonianza-ricordo di Sandra Bonsanti, che tratteggia, in apertura del carteggio, i contorni di «un'amicizia straordinaria, nella quale affetto e stima si sono assimilati in un impasto non comune di rapporto umano», intrecciando «lavoro», «letteratura», «scrittura» e «vita»: «la vita difficile sotto il fascismo, la vita orrenda dei giorni di guerra, e quella di poi, quando Gadda lasciò Firenze e accolse la proposta romana di un lavoro sicuro, instaurando con mio padre un rapporto di lettere e incontri in alberghi della Capitale» (p. XIII).

L'ampiezza dell'arco cronologico abbracciato dallo scambio epistolare consente di attraversare diversi momenti del percorso biografico degli autori, giustificando la scelta metodologica di scandire questa sorta di «autobiografia a voci alterne» – secondo la bella definizione proposta da Roberta Colbertaldo (p. XXXI) – in quattro nuclei principali: *Le riviste fiorentine «Solaria» e «Letteratura» (1930-1937)*; *I romanzi a puntate e gli anni della Liberazione (1938-1946)*; *L'impiego alla RAI e il Giornale di guerra e di prigionia (1950-1957)*; *Dopo il successo del Pasticciaccio (1957-1970)*. Il sodalizio letterario e personale tra Gadda e Bonsanti ha origine, come si diceva, a partire dagli anni Trenta, grazie al ruolo svolto dalle riviste fiorentine – dapprima «Solaria» e poi «Letteratura» – e, specialmente, alla «perizia rara» (C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a c. di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano Garzanti 1991, p. 950) con cui l'instancabile Alessandro Bonsanti cura e sollecita la pubblicazione dei libri d'esordio di Gadda. A testimonianza della natura di questa prima fase epistolare – di cui si conservano

unicamente gli scritti indirizzati da Bonsanti a Gadda, consistenti per lo più in rapide cartoline o incalzanti telegrammi – è possibile citare il documento datato 17 gennaio 1931, relativo alla pubblicazione de *La madonna dei filosofi*: «Ca<ro> Gadda, ti mando le bozze corrette. Però devi restituirle immediatamente. La macchina è inoperosa e aspetta pane da te» (missiva 5, p. 7). Emergono chiaramente, in queste iniziali testimonianze, «la solerzia» di Bonsanti in veste d'editore e il suo «desiderio di veder pubblicato un autore poco più che esordiente» (p. XVIII). Il fruttuoso rapporto così instaurato prosegue e si evolve nel corso degli anni a venire, attraverso la pubblicazione a puntate sulle pagine di «Letteratura», tra il 1938 e il 1941, de *La cognizione del dolore*. Significativa risulta la data del 1944, anno in cui Gadda si rifugia a Roma; a quest'altezza, inoltre, risalgono le prime lettere conservate dello scrittore-ingegnere (missive 174-182 del carteggio), le quali, pur riguardando principalmente questioni editoriali, lasciano trasparire un vivo sentimento di affetto nei confronti di Bonsanti, che riveste la funzione di «mentore» e di «lasciapassare» nel mondo delle lettere (p. XXIV). Se le prime due sezioni del carteggio restituiscono «un'immagine» piuttosto «statica» (p. XXIV) dei ruoli assunti dai due scrittori, negli anni Cinquanta, su impulso del trasferimento a Roma e del nuovo impiego di Gadda presso la RAI, il loro rapporto si modifica sensibilmente. Con la pubblicazione del *Pasticciaccio* per Garzanti nel luglio del '57, Gadda si affranca dall'editoria fiorentina; il tardivo successo, tuttavia, insieme all'affermarsi di un «nuovo clima», dominato dall'«elefantiasi pubblicitaria» e dal frastuono mediatico, finiscono per travolgere e sommergere l'animo introverso e riservato dello scrittore (missiva 298, p. 267).

Oppresso dalle pretese degli editori, che lo tengono «aggiogato» al proprio carro, schiacciato dalla «frana» del proprio stesso successo (missiva 301, p. 273), Gadda sceglie di confidarsi proprio con Bonsanti, l'«amico e primo editore» delle sue opere (missiva 298, p. 267). Certo che il fedele compagno saprà comprendere il suo senso di spaesamento, Gadda ricorre all'immagine del «pero» e della «zucca», mutuata da una satira ariostesca: «Devi credere, per quel molto che la tua intelligenza ti permette di conoscermi, che io sono la vittima del mio stesso caso. Sono il pero e la zucca di me stesso, quali l'Ariosto li cita nel suo apólogo», si può leggere nella lettera del 2 giugno 1963. Scelta non casuale, dunque, quella di apporre la citazione ariostesca quale titolo del carteggio; in questa missiva, infatti, Gadda lancia uno sguardo retrospettivo sulla propria carriera, sui suoi esordi, sulle origini di quel successo di cui Alessandro Bonsanti era riuscito, insieme a pochi altri, a cogliere e coltivare le potenzialità. Emblematico, a tal proposito, appare quanto affidato da Bonsanti a un «Portolano» dell'estate del 1974, a ideale chiusura di un duraturo rapporto «d'intelletto e di amicizia»: «Purtroppo, un Gadda inedito non potremo mai conoscerlo, noi che venimmo su con lui e ne delibammo parola per parola sul loro nascere scritti e idiosincrasie» (p. XV).

**Rosiana Schiuma**

Massimo Bontempelli

*Eva ultima*

a cura di Irene Bertelloni

Lucca

Pacini Fazzi

2020

ISBN 978-88-6550-763-6

A poco più di un secolo dalla stesura della *pièce* teatrale *Eva ultima* – composta da Massimo Bontempelli tra il 1919 e il 1920 – Irene Bertelloni propone un’articolata edizione critica a partire dal manoscritto autografo custodito a Los Angeles, presso la *Research Library* del *Getty Research Institute*.

Il contributo non solo riporta alla luce la versione teatrale dell’opera, rimasta inedita fino ad oggi, ma descrive – attraverso un puntuale e rigoroso lavoro critico – il processo correttorio a cui è stato sottoposto il testo da parte dell’autore, il quale, tuttavia, decise di non pubblicarlo né rappresentarlo mai sul palcoscenico. L’edizione del manoscritto si rivela fondamentale anche per la ricostruzione dei passaggi che hanno portato Bontempelli a ricavare dalla *pièce* un’opera narrativa. La riscoperta dell’autografo infatti consente di osservare la genesi dell’omonimo romanzo, pubblicato dapprima nel 1923 e poi – in forma leggermente rivisitata – nel 1940, come favola metafisica, insieme a *La scacchiera davanti allo specchio* (già edita nel 1922).

Le riflessioni che Bertelloni affida al saggio introduttivo si rivelano tanto più proficue per la possibilità offerta al lettore di comprendere la particolare declinazione assunta dalla poetica del realismo magico all’interno della versione teatrale di *Eva ultima*, la quale – sebbene non sia inscrivibile appieno in questa formula – è quantomeno permeata da tematiche, scenari, eventi e personaggi che ne prefigurano i tratti principali.

Più da vicino, il recupero del manoscritto, contestualmente con la ricostruzione della vicenda teatrale, rivela che la *pièce* era stata pensata e licenziata da Bontempelli come «“rappresentazione di prosa e musica”» (p. 9). Gli intermezzi musicali, ben s’intende, avrebbero dovuto essere numerosi, ma nella conversione in romanzo finiscono per essere espunti o tuttalpiù – come avviene nell’edizione del 1940 – rifunzionalizzati e allegati come spartiti musicali in una *Nota a “convito”* posta in appendice.

Nel dramma bontempelliano niente è lasciato al caso, nemmeno l’onomastica. Lo conferma Bertelloni, la quale proprio ai nomi dei personaggi dell’opera dedica un’attenta analisi, giacché i protagonisti «ricevono denominazioni diverse a seconda che siano personaggi appartenenti al mondo reale o a quello fantastico» (p. 10). Così Eva, nome biblico, incarna la donna archetipo dalla bellezza preraffaelita, secondo un’iconografia che risale a quei pittori del Quattrocento ai quali più tardi Bontempelli guarderà per tracciare i principi cardine della poetica del realismo magico. Inoltre, se davvero la fonte d’ispirazione a cui avrebbe attinto Bontempelli per dare il nome alla protagonista e alla commedia eponima sarebbe da rintracciare nell’*Ève future* (1886) del simbolista Auguste de Villiers de l’Isle-Adam, allora la nostra Eva condividerebbe con quella francese non soltanto la denominazione, ma anche la disposizione d’animo che la porta a innamorarsi, antropomorfizzandola, di una creatura non umana. La protagonista del dramma bontempelliano, in particolare, sublimerà tale bisogno in Bululù, una marionetta umanoide la cui enigmaticità, per l’appunto, è insita nel nome stesso, le cui radici, secondo Bertelloni, affonderebbero nella tradizione teatrale iberica cinquecentesca.

Un'indagine accurata è riservata poi all'impianto scenografico, il cui esame si rivela oltretutto funzionale alla messa a fuoco delle differenze tra la versione teatrale e quella romanzesca. Il dramma, diviso in quattro atti e dieci quadri, si svolge in un imprecisato luogo geografico, di cui non si conoscono neppure le coordinate cronologiche. Nulla si sa del *locus actionis*, se non che «è il paese più bello del mondo» (p. 16). Per contro, il romanzo è caratterizzato da una «iperdeterminazione» (p. 30) del contesto, del quale si offrono dettagli precisissimi (perfino le latitudini), al fine di accrescere il senso di realtà della narrazione, pur sempre entro un quadro d'invenzione. In effetti, come ricorda Bertelloni, la commedia è pervasa dal fantastico, dimensione alla quale tuttavia Bontempelli guarda sempre con ironia. Esemplificativa, in tal senso, è la scelta di conferire ad alcuni personaggi caratteri quasi grotteschi (è il caso della Tricomante, peraltro fulgido esempio di *nome omen*, un'indovina capace di predire il futuro toccando i capelli).

Nell'introduzione all'edizione curata da Bertelloni trova spazio pure un'analisi introspettiva dei personaggi, che si sofferma su dettagli solo apparentemente insignificanti, come ad esempio il colore degli abiti indossati da Eva, indiziario dei suoi stati d'animo e responsabile del cambiamento di personalità della donna. Il medesimo sguardo introspettivo scruta poi l'emotività più recondita di Bululù – scorgendone la tendenza a porsi dubbi esistenziali, proprio come fanno gli «esseri umani dotati di coscienza» (p. 19) –, e di Evandro, iscritto in una «sovrastruttura fatta di ironia, di razionalità e di desiderio che si fa repressione» (p. 23).

Oggetto d'analisi, inoltre, è il contrasto che dialetticamente oppone l'uomo, moderno Mefistofele e sintesi della razionalità, a Eva, incarnazione della passionalità, la quale, «preso atto dell'inconciliabilità delle loro nature, andrà alla ricerca dell'ideale all'interno del non umano' (ossia Bululù) dal momento che nell'umano' (ossia Evandro) non riesce a trovarlo» (p. 22).

La curatrice si interroga infine sui motivi che hanno spinto Bontempelli a non pubblicare la versione teatrale di *Eva ultima* e a ricavarne invece un romanzo dall'omonimo titolo. Sono tutte convincenti le ipotesi addotte, a partire dall'insoddisfazione dell'autore per la tenuta dell'opera dal punto di vista sia strutturale sia stilistico (non a caso la *pièce* si interrompe prima di giungere a una vera conclusione). È una congettura, questa, tanto più verosimile se si guarda alle numerose correzioni apportate da Bontempelli al brogliaccio, sintomatiche di «profonda insoddisfazione ma anche grande ambizione e volontà di rendere *Eva ultima* qualcosa di letterariamente forte» (p. 26). Sempre nella sezione introduttiva dell'edizione, uno sguardo è specificatamente dedicato alle modifiche subite dal romanzo. Di quest'ultimo, in specie, vengono messe bene in luce non solo varianti e aggiunte, come quelle relative al finale (rivisto e interamente rielaborato), ma anche cambiamenti più o meno sostanziali, inerenti all'inserimento di un narratore-autore e di una cornice narrativa di stampo ottocentesco entro cui il racconto viene racchiuso.

In conclusione, lo scavo testuale di questa nuova edizione fa riaffiorare la diversa configurazione assunta dagli elementi di un realismo magico ancora tutto in *nuce*, offrendo così una nuova chiave interpretativa che contribuisce a chiarire il valore letterario e culturale di *Eva ultima*. Ma soprattutto ci mostra come il riadattamento dell'opera teatrale in forma romanzesca segni sì una presa di distanza di Bontempelli dalla drammaturgia – ritenuta, dal punto di vista espressivo, meno efficace della narrativa – ma soltanto parziale, posto che l'autore non riesce mai a distaccarsene del tutto: l'incursione e la permanenza di elementi teatrali all'interno del romanzo, a cominciare dal registro stilistico, è infatti un'indubbia testimonianza dell'indissolubile legame che unisce Bontempelli alla drammaturgia, di cui *Eva ultima* rappresenta – pur nella sua incompiutezza – un caso paradigmatico, tanto più che in essa la poetica del realismo albeggia appena.



**Dragana Kazandjiovska**

Stefano Calabrese

*Neuronarrazioni*

Milano

Editrice Bibliografica

2020

ISBN 978-88-9357-083-1

La cosiddetta svolta narrativa o *narrative turn*, cioè l'interesse crescente nei confronti delle storie emerso negli ultimi decenni del Novecento, non ha solo conferito al concetto di narrativa una nuova dimensione, ma si è anche configurata come un'occasione storica di riaffermazione dei rapporti intrinseci tra le diverse discipline scientifiche e la letteratura. Da tale assunto prende le mosse il volume *Neuronarrazioni*, pubblicato nella collana *Movimenti, idee, fenomeni* dell'Editrice Bibliografica, che si propone quale luogo di «riflessione sulle parole del momento e sui fenomeni che hanno segnato la storia». Il saggio di Stefano Calabrese, docente di Comunicazione narrativa e Letteratura per l'infanzia all'Università di Modena e Reggio Emilia, affiancato negli ultimi due capitoli da Valentina Conti, giovane studiosa della stessa università, riflette per l'appunto sulle modalità con cui ha influito cognitivamente la narrazione, che è sempre stata considerata una caratteristica distintiva dell'essere umano, in quanto «Ciò di cui l'Uomo Originario e noi disponiamo è sempre una narrazione» (p. 19). Sono stati i diversi *format* della narrazione, adottati nel corso degli anni, ad accentuare le potenzialità neuro-narratologiche della narrazione stessa, affermando la sua rilevanza in ambiti non solo narrativi.

*Fondamenti neuro-biologici* è il titolo del primo capitolo in cui Calabrese mette subito in evidenza il rapporto stretto tra le scienze neuro-cognitive e le narrazioni «elevando la narrativa a dimensione caratterizzante degli esseri umani [...] l'*Homo sapiens* diventa *narrans*» (p. 9). L'autore segnala la metà degli anni Novanta quale momento di un'altra svolta importante, quella della teoria letteraria in prospettiva bioculturale, *biocultural turn*, considerata in termini di *Literary Darwinism* (o darwinismo letterario). Si tratta infatti di una «*consilience* tra i metodi delle scienze del *bios* e quelli dei *humanities*» (p. 10). La memoria, il *mind reading* e l'immaginazione agiscono non solo sul piano costruttivo della storia, ma anche su quello esperienziale ed emozionale alla cui importanza per la costruzione della storia è dedicato il secondo capitolo, *Cervello e narrazione*.

Oltre all'analisi dell'impatto dell'esperienza, l'autore si sofferma sull'individuazione delle diverse caratteristiche «sociopsicologiche» tra le due macroaree geo-culturali. Gli esempi letterari a cui Calabrese fa riferimento a tal riguardo mostrano i diversi *format* narrativi adottati, mettendo in confronto il modello narrativo delle *We-narratives* orientali e delle *I-narratives* occidentali (pp. 41-42). Un contributo importante alle peculiarità morfologiche del cervello di fronte alle narrazioni è offerto dal terzo capitolo, dedicato a *Il Fatturato cognitivo del raccontare*. Incentrato sulle principali caratteristiche narrative delle fiction (romanzi, film, videogame, *graphic novel*), il capitolo rivela in che modo esse contribuiscano a favorire l'empatia nel fruitore, ovvero «la capacità di smettere di focalizzare la nostra attenzione in modo univoco (*single-minded*) a favore di una considerazione "doppia" (*double-minded*)» (p. 65). Le pagine finali sono dedicate allo studio applicativo della Teoria della Mente tra i lettori di un testo finzionale e gli spettatori di un film, con particolare attenzione alla «predittività» delle *detective stories* e all'«incredulità» delle *crime fiction*.

Nel capitolo seguente, *Racconti al maschile, racconti al femminile*, firmato da Valentina Conti, l'autrice propone una riflessione sulle novità del *format* dello *storytelling* dovute all'avvento del

web e dei diversi sistemi di lettura, con un accenno al *global novel* ossia il romanzo della globalizzazione. La *fanfiction* è l'altra novità citata riguardo lo storytelling, che implica la cosiddetta «autorialità diffusa» (p.76). E non solo: secondo i dati riportati, si è rivelato il predominio femminile tra i *fanfictioners*, per cui nei paragrafi conclusivi l'autrice si sofferma sulle analisi sociopsicologiche delle storie *gender related*. *La Narrative Medicine* è il capitolo finale dedicato alle peculiarità scientifiche della narrazione nell'ambito della medicina narrativa definita in Italia nel 2014 quale «metodologia d'intervento [...] basata su una specifica competenza comunicativa. La narrazione è lo strumento fondamentale per acquisire, comprendere e integrare i diversi punti di vista di quanti intervengono nella malattia e nel processo di cura» (p. 101). La *biblioterapia* rappresenta uno degli strumenti della medicina narrativa, nota Conti riferendosi alla letteratura come strumento curativo, per poi dedicare le pagine finali agli studi relativi ai vari «approcci creativi» all'assistenza dei soggetti con malattie dementigene. Il saggio propone anche dettagliate analisi neuro-narratologiche e include un insieme di dati ripresi da ricerche condotte da scienziati e letterati, articolandosi in tal modo quale una narrazione della narrazione stessa, inglobata in diversi ambiti e sviluppata in diversi format. Nel complesso il volume *Neuronarrazioni* è un eccellente contributo, spesso brillante, che riesce ad aggiornare il lettore sulle tendenze più recenti della fusione interdisciplinare della narrazione, dimostrando fino a qual punto sia vera l'affermazione di Calabrese che «il concetto di narratività (di cui la letteratura costituisce un esempio "alto") è divenuto cruciale per attività mentali, pratiche quotidiane e sfere semiotiche del tutto nuove» (p. 7).

**Alessandro Gaudio**

Domenico Calcaterra

*L'anno del bradipo. Diario di un critico di provincia*

Roma

Inschibboleth

2021

ISBN 978-88-5529-206-1

Domenico Calcaterra è un insegnante e, al contempo, uno studioso ormai di lungo corso. Da almeno 15 anni, infatti, ha contribuito con passione a sdoganare un'idea di ricerca e di critica che si facesse pienamente carico dello sforzo di comprensione previsto tanto dalla letteratura quanto dall'idea di realtà che essa implica. Lo ha fatto scrivendo diversi libri – *Vincenzo Consolo. Le parole, il tono, la cadenza*, uscito per Prova d'Autore nel 2007, *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, *Niente stoffe leggere* e *Lo scrittore verticale. Conversazione con Vincenzo Consolo*, pubblicati tutti nel 2014, il primo per Mimesis e gli altri rispettivamente per Meligrana e per Medusa, e *Perriera sentimentale. L'umanesimo gentile di un soave eroe della mitezza*, due anni dopo per i tipi di Algra – e collaborando assiduamente, dalla provincia siciliana, a «Succedeoggi» e, soprattutto, a «L'Indice dei Libri del Mese».

L'ennesimo tentativo di registrare il lavoro mentale di chi costantemente prova a ricostruire «il senso della [propria] ricerca» (p. 23) è rappresentato dalla sua ultima fatica, *L'anno del bradipo*. Il volume, e non si tratta di un dettaglio di poco conto, esce in una bella collana di letterature e scritture non canoniche diretta per Inschibboleth da Filippo La Porta e intitolata *Margini*. Come suggerisce il sottotitolo, si tratta di un diario pubblico – secondo il modello esplicito praticato da Massimo Onofri, tanto nella *Ragione in contumacia* (Donzelli, 2007) quanto nei più recenti pensieri in fumo inclusi in *Benedetti Toscani* (La nave di Teseo, 2017) o in *Isolitudini* (La nave di Teseo, 2019), ma anche dai lavori di Andrea Caterini, Fabrizio Coscia, Paolo Del Colle e, mi si perdoni il troppo poco generoso accostamento, dai miei *Anelli di Saturno* (Diacritica, 2020) – che però, giorno per giorno, incrocia altri generi, come l'autobiografia, il romanzo familiare, la divagazione, il frammento saggistico e, in particolare, in quel suo tenace desiderio di condivisione, la conversazione. Sono tante le entità che discorrono tra loro nel libro di Calcaterra, ma sono particolarmente interessanti il dialogo tra la vita, l'insegnamento e la critica e la riflessione che è possibile dedurre. Riflessione che, nel dialogo, prende atto della fusione tra le diverse entità, necessaria tanto più oggi, in un'epoca in cui il loro naturale rapporto di adiacenza e interferenza è quasi del tutto dimenticato.

La critica, sebbene mestiere secondo per Calcaterra, fruisce di quella disposizione d'animo che la accomunerebbe, direbbe il Giuseppe Rensi delle *Lettere spirituali*, «a quel che è giuoco per i ragazzi: qualcosa che ci interessi come una cosa seria a cui dedicare una seria attività, e che nell'istesso tempo ci lasci l'avvertimento che non è nulla di essenzialmente importante» (p. 60). Giuoco, sì, ma, allo stesso modo che nell'insegnamento, anche passione, ossia «la forza che mi stringe il cuore» di cui diceva il Renato Serra dell'*Esame di coscienza di un letterato*, amatissimo dall'autore dell'*Anno del bradipo*. Ma, sia ben chiaro, si tratta di un giuoco che, a differenza di ciò che continua a sostenere Alfonso Berardinelli (cfr. p. 181), consente di prendere sul serio il suo oggetto, coinvolgendo personalmente lo studioso e l'insegnante nelle vicende, nei personaggi e negli autori nei quali si imbatte di volta in volta: insomma, l'io che scrive pretende legittimamente di aggiungere qualcosa all'io che vive in posizione di radicale antagonismo rispetto alla via convenzionale e asettica, esercitata frequentemente in seno all'accademia.

Come emblema del dialogo tra l'insegnante e il critico, Calcaterra, assecondando una predisposizione praticata costantemente nel corso del diario (che include, alla fine, un personalissimo *Album* con gran parte delle immagini citate), sceglie uno dei più celebri ritratti di Raffaello: quello di Tommaso Inghirami, umanista e studioso volterrano alla corte papale di Leone X, il cui difetto di vista rimanda al «libertario "strabismo" di sguardo che insegnante e critico devono mantenere vivo, nel tentativo di riannodare i fili con quell'altrove che è il proprio vissuto, il mondo fuori, la vena larga della vita» (pp. 81-82). Pensare alla scuola come a qualcosa di avulso dalla cultura, dal sapere, dalla vita impedisce di portare in scena quel canone di verità e bellezza del mondo poetico quando incontra la piena coscienza di chi lo rifà, di chi prova a illuminarlo. È lo stesso principio, pieno di dubbi e cancellature, che regola il rapporto tra Calcaterra e ciò che scrive, «mai di compiacimento, ma quasi sempre d'insoddisfazione, quando non di piena sconfitta» (p. 118). Dalla presa di coscienza del proprio fallimento e della propria inadeguatezza può nascere, sorprendentemente, la consapevolezza dell'urgenza della critica che, liberata da ogni utilitarismo, ritrovi quell'equilibrio da bradipo che le impedisca di cedere alla bulimia e alla schizofrenia, qualità che troppo spesso la caratterizzano nei nostri giorni. Infine, seguendo la strada dell'autobiografia e della *detection*, la critica, quando è responsabile, si fa romanzo, inteso come luogo vitale, eletto dal vero critico per triplicare la sua identità: «nasce *lettore*, diventa *scrittore* e, quando vi riesce, si fa *critico*» (p. 153; i corsivi sono miei). È curando la stretta correlazione tra romanzo e scrittura saggistica, generi dinamici e in piena evoluzione, che si prova a contrastare, nella brevità dell'attimo che consente il diario, le sofisticherie libresche e il misticismo che caratterizza molte pratiche di scrittura.

La lettura diventa critica per il tramite dell'immaginazione che d'altronde, consentendo di inseguire e di riportare alla luce insospettabili rapporti, riguarda come si sa anche l'insegnamento: ricostruire la genealogia delle sensazioni che regala il condividere una corsa a perdifiato in campagna, magari del piacere che deriva dal guardare dormire la propria amata o del dolore che circonfonde la morte di un fedele cagnolino fruisce di quello sforzo di sensibilità che è alla base dell'attività del critico e dell'insegnante perché instilla «una costruzione di senso» (p. 159) nella vita di chi scrive e, ancor di più, di chi legge. Calcaterra, consapevole dei momenti che partecipano attivamente dell'idea di critica che ha in mente e dopo un anno trascorso come un bradipo sul proprio albero, vuole tornare a tutto questo, avendo fatto tesoro delle mille trame che si sono intessute intorno a pensieri e parole, intorno alla scrittura, dunque, ma, prima ancora, intorno alla vita.

L'ultima parte del *journal* di Domenico Calcaterra, che si era aperto con la dedica posta in esergo «Agli involati. Ai vivi e ai morti», attraversa i primi mesi della pandemia che ha sconvolto le regole della nostra socialità, nonché il rapporto con gli spazi del quotidiano. È naturale che tale circostanza, in ragione di quanto detto sin qui, comporti una riconsiderazione della soggettività e del modo in cui essa si riequilibri in relazione all'altro da sé. Ma le persone, e qui è ancora Serra a soccorrere l'autore dell'*Anno del bradipo*, restano sempre uguali, anche se mutano le trame argomentative e le ragioni dello scrivere e tale convinzione non ammette troppe speranze riguardo a ciò che sarà il dopo: «non migliora niente e nessuno» (p. 269), viene riconosciuto il 20 aprile. Ci si guarda intorno, con un certo senso di desolazione, e senza arrivare davvero a credere che ciò che si cerca possa trovarsi, come indicava Michele Perriera, altro autore amato e studiato da Calcaterra, dentro di noi. Forse perché spaventati dall'eventualità di non trovarvi alcunché, quello stesso vuoto pneumatico che caratterizza i giorni sempre uguali della clausura imposta dal virus. Cosa fare per scampare a quel vuoto? Probabilmente è necessario tentare di sottrarsi al quadro, stimolando gli anticorpi del dubbio, allontanandosi senza però sfuggire, ripiegandosi in sé: tentare, piuttosto a «immunizzarci – attraverso la conoscenza e lo spirito critico – da un racconto che non di rado vacilla e precipita in un'oscura e benedetta indeterminatezza» (p. 272). Una critica seria, della realtà come della letteratura, è in grado di andare al di là del conformistico buon senso, troppo spesso celebrato assecondando una disposizione semplicistica e facilona. Serve, dunque, un dubbio, al

quale, nell'insegnamento, si aggiungono un gesto, una prospettiva che resti e, nella migliore delle evenienze, che risvegli il gene della bellezza, inscritto in ciascuno. E non sarà che, proprio lungo la strada segnata da un oscuro critico di provincia, si riesca a trovare un modo accettabile per far sì che un minimo di speranza sopravviva utopisticamente alla catastrofe dell'umanità?

**Agnese Macori**

Ferdinando Camon

*Il quinto stato*

prefazione di Pier Paolo Pasolini

Milano

Garzanti

2020

ISBN 978-88-1181-431-3

La ristampa del *Quinto Stato* da parte di Garzanti, storica casa editrice di Ferdinando Camon, non è un episodio isolato. Tra il 2020 e il 2021 sono infatti stati ripubblicati, sempre da Garzanti, *Un altare per la madre*, *La malattia chiamata uomo* e *La mia stirpe*, mentre Hacca ha ridato alle stampe *Il canto delle balene*. In particolare il romanzo d'esordio dello scrittore è riapparso in libreria corredato dalla prefazione di Pasolini che accompagna il libro fin dalla prima edizione, punto di passaggio obbligato per le successive considerazioni critiche sulla prima fase della produzione di Camon.

Il protagonista del romanzo, dichiarato fin dal titolo, non è un individuo, bensì un'intera civiltà: il quinto stato, ovvero il mondo contadino della pianura Veneta, diverso non solo dal borghese e storicamente connotato terzo stato, ma anche dal quarto stato cittadino e operaio, al centro di un filone importante della narrativa italiana tra gli anni Sessanta e Settanta.

Coerentemente con l'impostazione corale della narrazione, la riflessione di Pasolini muove da considerazioni circa il rapporto tra la voce narrante e la lingua dei personaggi, per giungere a un'interpretazione del romanzo alla luce dei rapporti di forza tra le classi sociali. Centrale è la nozione di contaminazione linguistica, che, se nella tradizione letteraria (da Dante a Verga) ha sempre avuto luogo tra la lingua letteraria e quella dialettale, o comunque popolare, nel caso di Camon viene invece portata avanti tra il dialetto dei personaggi e quella che Pasolini definisce «la koiné che si apprende nelle cattive scuole tecniche». La ragione di questa peculiarità del dettato è da ricercare nello statuto ambiguo dell'autore che non è più, com'era Verga, un membro della classe sociale privilegiata e culturalmente egemone che guarda pertanto al mondo contadino da una prospettiva completamente altra e distaccata. Camon, al contrario, ha fatto parte di quel mondo contadino, e ne è faticosamente uscito: la contaminazione ha dunque luogo tra l'autore di oggi, ormai colto e borghese, e l'autore di ieri, il ragazzo cresciuto in quel mondo contadino della cui mentalità si fa portavoce.

A questa posizione ambigua di Camon è da imputare – secondo Pasolini – una dissociazione dell'autore in autore-personaggio. Dalle parole di Pasolini sembra però emergere un eccessivo appiattimento dell'autore sul punto di vista del personaggio che dice io e che guarda al mondo piccolo-borghese, da cui proviene la giovane Patrizia (ospite della famiglia del protagonista in seguito all'alluvione del Polesine) come a un futuro palinogenetico, potenzialmente liberatorio dall'atavica miseria contadina. In realtà, se di dissociazione si può parlare, questa non si verifica tra l'autore – che è sempre esterno all'universo diegetico – e l'autore-personaggio, quanto tra il narratore e il protagonista che, pur coincidendo nominalmente, si collocano su due livelli culturali, e quindi linguistici, differenti.

Chi racconta le vicende in prima persona, e che fin dall'incipit del romanzo dichiara la sua completa appartenenza al quinto stato, è uno dei tanti personaggi, la cui voce viene assorbita e rivissuta da quella del narratore, ormai estraneo a quel mondo. Tale ambiguità, che è sicuramente uno dei tratti di maggior interesse del romanzo, viene gestita da Camon in maniera consapevole, ed è quindi possibile rintracciare nel corso della narrazione spie che permettono di attribuire il discorso di volta



in volta o al narratore o al personaggio che racconta le vicende in prima persona. Soprattutto nell'oscillazione nell'uso dei tempi verbali deve essere ricercato il discrimine tra la prospettiva del giovane protagonista e quella della voce narrante. Se i primi capitoli sono quasi interamente narrati all'indicativo presente, quindi dal punto di vista del protagonista (che è, si ricordi, il narratore da giovane), nella seconda parte del romanzo il passaggio progressivo al passato remoto e all'imperfetto è sintomatico di una maggiore presenza del narratore, che si colloca ormai in una posizione ulteriore rispetto alle vicende del romanzo, e che le osserva pertanto facendo riferimento a un mutato orizzonte mentale e culturale.

Dunque, se è vero che il personaggio, completamente interno al mondo e alla mentalità contadina, guarda a un ipotetico futuro piccolo borghese e cittadino come alla sola possibilità di salvezza sociale, il narratore, che ha ormai raggiunto e conosciuto quel mondo, sa che qualsiasi promessa di riscatto si rivelerà essere un'illusione: è il personaggio a essere ingenuo, non certo il narratore, che, anzi, rievoca con un sarcasmo feroce le sue antiche speranze. In questo senso sono rivelatorie le citazioni dantesche disseminate nel corso del romanzo. I riferimenti alla tradizione letteraria, infatti, se un lato sono segni inequivocabili del fatto che la voce narrante si è allontanata dalle sue origini e fa ormai parte del mondo di chi ha letto Dante e lo può citare, dall'altro generano un contrasto stridente tra l'aulico e il prosaico, con esiti chiaramente parodistici e dissacratori. In particolare la *mirabile visione* su cui si chiude il romanzo, in cui la città viene immaginata dal giovane protagonista come un paradiso in terra, articolato in cerchi concentrici, al cui Centro si trova la Trinità, fonte eterna di perfezione e felicità, non può in alcun modo essere attribuita a un narratore ingenuo.

Si spiega così anche quella «dialettica progressiva ma senza speranza» messa in luce, non senza un certo giudizio critico, da Pasolini. La disperazione che anima il romanzo di Camon è duplice in quanto non è data alcuna possibilità di riscatto sociale: il mondo contadino è condannato a un'atavica miseria, frutto di un'ingiustizia senza colpevoli destinata a ripetersi uguale a sé stessa per secoli. Ma il narratore sa, perché ne ha fatto esperienza, che anche l'uscita da quel mondo non comporta l'ingresso in un centro colto e nobilitante, bensì l'arenarsi, per usare le parole di Pasolini, nel «centro della piccola borghesia, fiera della propria "sottocultura", luogo ideale per una persona che si crede senza dignità e cerca di essere integrata, trovando la sua realizzazione in questo inganno». Ed è proprio sulle miserie della borghesia, sulle sue meschinità e sulle sue angosce che proseguirà l'indagine narrativa di Camon nel corso degli anni Settanta e Ottanta: in questo senso il *Quinto stato* può essere oggi letto come il primo momento di una lunga parabola narrativa che ripercorre l'inevitabile e disperata traiettoria di una generazione attraverso un'epoca.

**Carlo Serafini**

Miriam Carcione

*La poetica della meraviglia. Filippo De Pisis scrittore*

Prefazione di Silvana Cirillo

Roma

Bulzoni Editore

2021

ISBN 978-88-6897-219-6

Non è raro imbattersi in artisti che, attivi su più fronti di espressione, raggiungono riconoscimenti tali in una disciplina da mettere in secondo piano il resto della produzione. È il caso di Filippo De Pisis, la cui fama di pittore, universalmente riconosciuta, mette in ombra quella di scrittore e poeta, vocazione che il nobile Luigi Filippo Tibertelli (suo vero nome) manifesta sin da giovanissimo. In realtà le due espressioni artistiche sono più vicine che mai in De Pisis, ed arrivano quasi a fondersi, massimamente nella dinamica del colore, o nell'uso dell'occhio quale prima fonte di ispirazione artistica. E va inoltre detto che il De Pisis scrittore e poeta ebbe l'approvazione e le lodi di personalità del calibro di Marino Moretti, Eugenio Montale, Elio Vittorini e Giovanni Testori. Perché allora gli scritti del nobile ferrarese non hanno raggiunto la dovuta fama e attenzione da parte di pubblico e critica? Alla domanda tenta di rispondere il lavoro di Miriam Carcione, dottoranda presso La Sapienza di Roma; i risultati delle sue ricerche vengono pubblicati in questo documentato testo, introdotto da Silvana Cirillo, che nelle pagine iniziali della *Prefazione* si sofferma sulla motivazione che ha portato al titolo del volume *La poetica della meraviglia*: «Una sorta cioè di scoperte meravigliose prodotte da uno sguardo libero e moderno, timido e invadente, sognatore e puerile [...] Titolo allusivo, onnicomprensivo, e tutto da riempire...» (p. 13). Il volume, come detto, è molto ricco di materiali, citazioni, lettere, testimonianze, documenti, immagini; tutti questi elementi, riportati nella vasta bibliografia finale ordinata per sezioni, offrono uno studio utile alla ricostruzione del De Pisis scrittore, e costituiscono il punto di partenza per un percorso di analisi che faccia luce su questo fronte meno conosciuto della sua produzione artistica. Il risultato non è scontato, e la forza del volume è più nell'aprire un fronte di studio e di domanda che nel portare una certezza di posizione o di giudizio. Carcione individua tre cause principali alla base del mancato o limitato consenso. La prima è da ricercarsi nel chiuso orizzonte provinciale di Ferrara che, nonostante le frequentazioni di De Pisis (Roma, Parigi, Londra, Milano, Venezia), relegherà sempre l'artista in «una condizione intimamente periferica» (p. 105). La seconda è nell'essere De Pisis un omosessuale esteta, che per sentirsi accettato «sviluppa un carattere entusiasta, ottimista, petulante, ingenuo e leggero» (p. 106). Artista profondamente consapevole «della drammaticità della sua storia personale e della Storia [...] crea un proprio modo di rendersi la vita amabile o, perlomeno, sopportabile. Eppure, non sempre il suo impegno ha giovato, soprattutto in patria, a procurargli delle simpatie: ottimo pubblicista con spiccate doti relazionali, ritenuto innocuo perché ai margini, il conte Tibertelli viene talora sfruttato (e sabotato) da quegli stessi “amici” che lo avevano, dapprincipio, elogiato e sostenuto» (*ibidem*). La terza causa apre gli interrogativi maggiori, proprio perché centrata sulla scrittura vera e propria, ritenuta da Carcione «troppo rivoluzionaria per i reazionari, troppo poco rivoluzionaria per i rivoluzionari». Appare quindi il quadro di un'artista che «cammina sul bordo di ogni grande Movimento senza tuffarcisi, e quando prova a farlo, viene comunque sputato fuori perché ritenuto “non abbastanza” o “non ancora”: non abbastanza futurista, non abbastanza dadaista, non abbastanza metafisico, non ancora surrealista. E sebbene abbia scritto molto e in molti modi, tentando di sponsorizzare le sue

pubblicazioni come possibile e arrivando persino a recensire positivamente sotto pseudonimo i propri lavori [...] la sua penna non era semplice da capire, né da apprezzare» (p. 107).

Interessante che queste considerazioni di analisi siano poste al centro del volume, come rappresentassero una sorta di cesura tra una prima parte dello studio centrata sulla ricostruzione della vita e dell'ambiente dell'artista e sul complesso rapporto avuto con le avanguardie storiche e i suoi esponenti, e la seconda, nella quale vengono passate in rassegna le singole opere di De Pisis, con l'obiettivo stretto sui processi di costruzione e di ricezione degli scritti.

Dopo un breve profilo generale dello scrittore, il primo capitolo è centrato sull'importanza di Ferrara, sulle prime esperienze formative ed artistiche dello scrittore, compresa la grande attività di esperto e meticoloso collezionista, nonché sul fondamentale rapporto, che ritorna in molteplici dinamiche nel volume, con i fratelli Giorgio De Chirico e Alberto Savinio (Andrea De Chirico), nei quali De Pisis vede un vero e proprio punto di riferimento artistico che possa portarlo ben oltre i confini della città e della nazione.

Il secondo capitolo affronta il difficile e complesso rapporto con le avanguardie europee, con paragrafi dedicati alla articolata dialettica di attrazione repulsione con il Futurismo, il Dadaismo (molto interessante il rapporto con la rivista «Dada» che rifiuta tre suoi scritti senza dare motivazione), il Surrealismo. Alla nascita e alla genesi artistica della Metafisica è dedicato il capitolo più articolato e ricco, nel quale viene bene evidenziato il ruolo e lo spessore che ebbe l'artista ferrarese nella nascita e nell'evolversi del movimento, soprattutto nella dialettica di rapporto con i due De Chirico e Carrà. Di notevole importanza anche la collaborazione con «Valori Plastici», il cui primo numero esce il 15 novembre 1918, nel quale appare, accanto a quelli di De Chirico e Savinio, un articolo di Filippo De Pisis dal titolo *L'arte figurativa e l'arte plastica*, ove ribadisce l'originalità della figura dell'artista e l'importanza per l'arte moderna di includere i valori delle opere precedenti.

Dal capitolo terzo, l'analisi si sposta in maniera specifica sulle opere, a partire dagli scritti ferraresi (1916-1920): *I canti della Croara*, *Emporio*, *Il Verbo di Bodhisattva*, *Mercoledì 14 novembre 1917*, *Il signor Luigi B.*, *Prose*, *La città delle cento meraviglie*. Il quarto capitolo (*Un diario per città*) è invece dedicato agli scritti composti tra il 1919 e il 1956 legati a Roma (*Ver-Vert*), Assisi (*Assisi*), Parigi (*Le memorie del marchesino pittore*), Londra (*Primavera a Londra*), Venezia (*Ore veneziane e Cattività veneziana*); paragrafo a parte è dedicato ai pochi scritti, per lo più lettere, relativi agli ultimi dolorosi anni del pittore, ormai malato e ricoverato presso il sanatorio di Brugherio. Ne emerge un vero e proprio caleidoscopio di riflessioni filosofiche, tratti autobiografici, dolori personali, osservazioni, impressioni, pensieri, polemiche, bozzetti paesaggistici, dichiarazioni di poetica, di arte, fantasie, esagerazioni, desideri, amori, ricostruiti e ordinati con rigore e grande ricchezza di particolari da Carcione, in uno studio che offre indubbiamente un contributo prezioso alla critica e allo studio di De Pisis. Restano aperti molti interrogativi, soprattutto sulla vera natura del *corpus* degli scritti, rispetto al quale si ha una oggettiva difficoltà a trovare un nucleo centrale, una precisa identità di artista, un equilibrio stilistico, formale e tematico che appare invece più strutturato nell'opera pittorica.

**Francesco Ottonello**

Anne Carson

*Economia dell'imperduto*

Traduzione dall'inglese di Patrizio Ceccagnoli

con uno scritto di Antonella Anedda

Milano

Utopia Editore

2020

ISBN 979-12-80084-06-4

*Economia dell'imperduto* è un saggio in grado di connettere argutamente poesia greca antica e tedesca del Novecento, due autori di spicco lontani nel tempo, Simonide di Ceo (556-468) e Paul Celan (1920-1970), grazie a uno stile che contamina l'analisi testuale e la traduzione in una saggistica letteraria originale, con riflessioni e lessico provenienti anche dalla sfera dell'economia, attraverso una lente socio-antropologica.

L'autrice canadese Anne Carson (Toronto 1950), classicista e accademica, negli ultimi decenni è stata riconosciuta dalla critica come una dei maggiori poeti contemporanei. Nei suoi lavori saggistici spazia con approccio comparatistico su varie letterature, facendo spesso perno sul mondo greco, che viene riletto con rinnovate prospettive o diviene strumento fondante l'interpretazione della modernità e della contemporaneità. Basti pensare al saggio di esordio, inedito in Italia, *Eros the Bittersweet* (1986), incentrato sull'eros nella letteratura greca a partire da Saffo, che in parte rielabora due articoli pubblicati nel 1980 e la tesi dottorale *Odi et Amo Ergo Sum* (1981). Il mondo greco è il focus primario anche del saggio qui in esame, come chiarisce il sottotitolo di *Economy of the Unlost* (Princeton University Press, 1999): *Reading Simonides of Ceos with Paul Celan*.

*Economia dell'imperduto* si presenta in Italia in un'ottima veste editoriale, con la traduzione limpida di Patrizio Ceccagnoli e un'introduzione di Antonella Anedda, una tra i più importanti poeti dei nostri tempi. Meritevole anche la casa editrice milanese, fondata a gennaio 2020 da un team di brillanti giovani sotto il coordinamento di Gerardo Masuccio, che ha in programma di occuparsi di ulteriori saggi di Carson.

Anedda – che già aveva curato *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio* (Donzelli 2010) con Elisa Biagini e Emanuela Tandello – nello scritto introduttivo, *Un bicchiere di neve*, si focalizza sulla parola «imperduto», neologismo con cui Ceccagnoli rende l'*unlost* originale. Carson traduce a sua volta *unverloren*, usato da Celan nel discorso di Brema del 1958, riferito alla lingua e nel senso di «perdita delle proprie risposte, attraverso terrificanti afasie, attraverso le mille oscurità di un mortifero parlare». Imperduto è ciò che si perde, eppure non è ancora del tutto perduto, ponendosi nella soglia tra visibile e invisibile. Come sottolinea Anedda, Simonide e Celan sono scelti in quanto poeti testimoni della «perdita di un ordine precedente».

Il poeta greco è presentato in bilico tra la società del dono, costituita attraverso rapporti amicali, di ξενία, e il nuovo mondo in cui subentra la merce a misurare tutto, anche i prezzi dei componimenti poetici, che seppe ben sfruttare a suo favore; il poeta germanofono, di origini rumene e ebraiche, risulta invece come sospeso in un orizzonte che pare così irrimediabilmente pervaso da estraneità tanto da negargli l'ascolto e un equilibrio di compromesso con il reale.

Il saggio di Carson esordisce con una nota di tre pagine in cui illumina il senso della sua operazione, ovvero «parlare di due uomini allo stesso tempo» che «non hanno mai parlato la stessa lingua», metterli nella stessa direzione faccia a faccia (questo il senso della preposizione πρός) e dunque insistere sulla possibilità di perlustrare «un frammento di tempo non esausto». A seguire, il lavoro è strutturato in prologo, quattro capitoli ed epilogo, che trattano una varietà di testi, temi,

aspetti politico-sociali e antropologici legati ai due poeti. L'aspetto saliente della scrittura di Carson penso sia da individuarsi nella continua problematizzazione e giustapposizione di due singolarità non destinate a incontrarsi, che pure vengono costantemente messe in tensione, dando l'una luce sul buio altrui e viceversa.

Il prologo è intitolato *La vela sbagliata*, espressione dedotta da un episodio del romanzo cavalleresco di Tristano e Isotta, presente nella prima poesia di Celan tradotta e analizzata da Carson. È messo in evidenza come si depositino varie «merci» provenienti da molteplici tradizioni e come ciò che veleggi «verso la preghiera» sia *das Nichts*. Da una parte, dunque, il movimento incessante verso il Tu, dall'altra, una teologia negativa, che porta Carson a interrogarsi su che cosa vada «perduto» quando le parole risultano «sprecate», e dove si trovi «l'umano deposito» di tali beni. Forse poeta è colui che «sperpera» ciò che i padri avrebbero «risparmiato».

Il saggio di Carson nei seguenti capitoli si addentra in varie questioni per riflettere su questi interrogativi. L'immagine della vela sbagliata, connessa all'errore e al movimento, trova l'origine del suo *topos* proprio in Simonide, che si rifà al mito di Teseo, in una poesia andata persa e di cui sono riportati due frammenti nelle *Vite parallele* di Plutarco. I termini della negazione accomunano il poeta greco a Celan, tuttavia Simonide utilizza un lessico legato alla sfera del guadagno economico (ὄνασα, da ὀνίνμη, «traggo profitto»). Il prologo, dall'impianto comparatistico, si chiude con delle accensioni liriche, che ritroviamo in diversi punti del libro, in cui a emergere è il coté poetico della studiosa.

Il primo capitolo, *Alienazione*, si apre con una presentazione di Simonide come uomo più astuto del secolo, dipinto come avaro dall'aneddotica. Anche per Aristotele l'avarizia contraddistingue il poeta, che fu secondo alcuni critici il primo a comporre poesia a pagamento e a rendere il fare poetico una professione. Se tutto ciò non è nulla di nuovo, ma si rifà alle fonti e a una nutrita bibliografia secondaria, originale in Carson è la lettura – attraverso il pensiero di Marx – di Simonide come precoce manifestazione dell'alienazione economica e della duplicità. Il poeta si ritrova nella vita in bilico tra posizione di ospite (società del dono) e straniero (società della merce), riuscendo a puntare «il dito contro la tensione tra due sistemi economici». L'alienazione simonidea è dunque assimilata da Carson alla *Fremdheit* celaniana, estraneità che nasce «dal linguaggio e torna nel linguaggio». Proprio la sua relazione da straniero lo porta a reinventare in poesia la lingua tedesca e farne un suo idioletto.

Un altro aspetto che accomuna i due è legato alla memoria, per Celan collocata in legame etimologico tra pensiero e ringraziamento (*Denken und Danken*), per il greco madre delle Muse (Μνημοσύνη). Se la poesia di Celan si configura come uno sforzo del ricordare e portare l'assente nel presente, fu proprio Simonide l'inventore della mnemotecnica, che si basa sullo stabilire un ordine di visualizzazione. La memoria non soltanto è un metodo per il poeta, ma il poeta oltre ad adoperarla, per Carson, «la incarna».

Nel secondo capitolo, *Visibili e invisibili*, un'altra innovazione riconosciuta a Simonide consiste nella prima elaborazione scritta di «una teoria sulla natura e sulla funzione della poesia»: nota è l'espressione del poeta per cui la pittura è «poesia muta» e la poesia «pittura che parla» (come riporta Plutarco). Simonide formula «in termini iconologici» la propria «filosofia estetica», per cui la parola (λόγος) è un'immagine (εἰκόν) delle cose. La poesia è poi legata alla pittura anche per l'ἀπάτη, ovvero inganno e illusione, carattere esplicito della Sofistica e motivo per cui Platone denunciò i pericoli provenienti da arte e poesia. Simonide usò per primo il termine nel senso di «illusione artistica», pur considerando la poesia superiore alla pittura, poiché in grado di «evocare l'invisibile».

Tra i numerosi testi analizzati, mi limito a soffermarmi su un caso: il “frammento di Danae” di Simonide e la *Conversazione nella montagna* di Celan, che per Carson non sono facilmente classificabili in un genere, rompendo i margini tra poesia e prosa, preghiera e sceneggiatura. I protagonisti Danae e Klein sono accomunati da un'incomunicabilità di fondo, un'impossibilità di



ascolto da parte dell'altro, eppure insistono nel tentativo di scambio proprio «verso le lacune dove la comunicazione brucia», “nonostante” e “proprio per” la non soddisfacibilità di una conversazione quotidiana (*das Geschwätz*). Se il chiacchiericcio tra due Tu non soddisfa, poiché nello spazio vuoto che li tende è insito il segreto; allo stesso tempo non è possibile il raggiungimento di una parola divina, cosicché il gesto poetico si configura, per contro, come la possibilità di stare nella soglia tra i due mondi, tra due Tu, mettendo in atto nella finzione letteraria un'impossibile configurazione del reale. Proprio questo atto è per Simonide il *logos* in quanto «immagine delle cose», capace di contenere visibile e invisibile, realtà e inganno, ἀλήθεια (verità) e τό δοκεῖν (l'apparenza), in una parola che Carson definisce di «radicale economia mimetica», propria della poesia, affinché come scrive Simonide, attraverso la voce di Danae, «qualche cambiamento possa venire alla luce».

Nel terzo capitolo, *Epitaffi*, Carson porta avanti l'analisi su questo genere che trovò in Simonide il formalizzatore e maggiore esponente nel mondo antico, tant'è che Catullo usò l'espressione *lacrimis Simonideis* come sinonimo di lamento funebre. Tali composizioni epigrafiche forniscono un altro primato al poeta greco, essendo per Carson la prima forma di poesia scritta per essere letta, slegata dalla tradizione orale, musicale. Vengono riportati diversi epitaffi con un'attenzione agli aspetti materiali e pecuniari legati alla composizione, che in cambio di denaro fornisce un plusvalore di vita, per la funzione eternante dei versi incisi nella pietra. Se gli epitaffi di Simonide vengono da commissioni pubbliche notiamo la prevalenza di un registro encomiastico, che celebra la morte dei caduti esaltandone la gloria; se da commissioni private sono soffusi di pietà e improntati a un lamento sofferto. La sensibilità estetica di Simonide è associata da Carson al concetto di ἀκρίβεια, minuziosa attenzione alla misura del linguaggio e alle spese finanziarie, ma al contempo non manca la συμπάθεια, un moto d'animo condiviso. Infine, la σοφία è l'istinto che rende tale un poeta, pertanto questa miscela di precisione e partecipazione forma la grazia simonidea, nella cui economia «perdita e profitto cambiano di posto». Certamente, anche qui permane il parallelo, essendo riportati l'unico epitaffio scritto da Celan (per la morte del figlio neonato nel 1954) e vari suoi passi di poetica, in cui emerge l'atto costante di attenzione.

Nel quarto capitolo, *Negazione*, vengono ripresi e approfonditi alcuni temi già trattati, con ulteriori esempi, per avvicinarsi alle conclusioni. In particolare viene messo in luce quanto i due poeti adoperino nella scrittura il procedimento della negazione, che si configura come una «risorsa linguistica» che necessita di una «collisione» tra presenze e assenze. Si servono entrambi del vuoto per affermare il pieno, la loro poesia ha a che fare con la realtà e al contempo con il niente, «uno spazio vuoto in cui non c'è esistenza».

Nell'epilogo, *Tutto quanto era candela*, il titolo riprende l'ultimo verso di una poesia scritta da Celan qualche settimana prima del suicidio per annegamento. La disperazione e lo sprofondamento del poeta entrano in rapporto con il «metodo poetico di luminosa e attenta economia» di Simonide. Il *trait d'union* è la domanda sulla validità delle parole, a cui si intreccia il tema della lode. A tale riguardo è approfondito il genere dell'epinicio, di cui il maggiore esponente fu Pindaro, ma che deve la paternità a Simonide. Se egli riflette sulla necessità stessa del poeta di lodare, la lode sembra negata al poeta moderno, poiché la possibilità di giustizia della comunità sembra venire a mancare. Ciò che resta in comune è l'economia dell'imperduto: l'idioletto e i neologismi di Celan, quanto la lingua e lo stile di simpatetica misura di Simonide, compromettono l'equilibrio di parole e cose che si pensa di potere preservare, arrivando a noi gratuitamente, cercando di assicurarsi una propria necessità, un proprio «respiromoneta» (*die Atemmuenze*), che resta nella soglia, in ciò che è *Pallasch* – per usare un altro neologismo di Celan – ciò che è a volte sì e a volte no.

In conclusione, i termini chiave dell'analisi di Carson potrebbero essere individuati proprio in «dono» e «gratuità», a cui la poesia sembra essere indissolubilmente connessa per la capacità di recupero di una dimensione imperduta e lo slancio verso quello che chiamerei futuribile: una promessa che potrà farsi assenza come presenza, «spreco» come «grazia», il che «dipende da noi» – per usare le parole di Anedda – da un «innesto della lettura necessario, come la trasfusione».



Merito all'autrice per la prodezza di un saggio sorprendente, difficilmente schematizzabile, tutto sommato compatto anche nei tratti apparentemente più fumosi, argomentato e denso di vari riferimenti bibliografici usati con spiccata originalità. In definitiva, un libro di saggistica contemporanea sulla poesia imperduta e imperdibile.

**Federica Barboni**

Luca Daino

*I «bagliori degli spigoli». Giovanni Raboni tra modernismo e fenomenologia*

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 978-88-5756-738-9

«Questo [...] non è un libro su *Gesta Romanorum* né un libro sul primo Raboni, ma un libro su Raboni *tout court* (p. 12)»: così Rodolfo Zucco, che nel 2006 di Raboni ha curato *L'opera poetica* (Mondadori, Milano), presenta lo studio di Luca Daino, *I «bagliori degli spigoli». Giovanni Raboni tra modernismo e fenomenologia*, edito da Mimesis Edizioni nel 2020.

Una precisazione, questa, che invita il lettore a non lasciarsi ingannare dal titolo della corposa prima parte del libro (*Carte d'archivio e genealogie moderniste. A proposito di Gesta Romanorum*): la scrupolosa indagine che Daino offre delle prime prove del giovane poeta comunica incessantemente con il capitolo dedicato al *Raboni critico e poeta fenomenologo* che chiude il volume, in un percorso che dagli esordi accompagna il lettore fin dentro gli “immediati dintorni” della poesia raboniana, nei saggi apparsi sulla rivista «aut aut» ad esempio, o nelle letture universitarie intraprese sotto la guida di Enzo Paci.

Nel saggio che fa da introduzione al volume (*Principi di Giovanni Raboni*), Zucco individua e presenta alcuni dei meriti maggiori del lavoro di Daino: in primo luogo, la periodizzazione interna della scrittura raboniana viene ripensata, così che, se da un lato è chiarito una volta per tutte che l'esordio di Raboni non coincide con *Le case della Vetra*, ma con *Gesta Romanorum*, dall'altro la raccolta del '66 è avvicinata alle poesie degli anni Cinquanta sulla base di un'uguale predisposizione antilirica («il linguaggio raboniano, nelle sue linee essenziali, sembra essersi manifestato una volta per tutte [...] all'inizio degli anni Cinquanta», p. 82) e di una medesima posizione “defilata” dell'io, che illustra il reale «senza giudizi che rifiutino o escludano alcunché dal quadro» (p. 173).

Ad essere rivalutata (secondo merito, questo, del volume) è anche l'appartenenza del giovane poeta alla linea lombarda, visto che «prima che un poeta lombardo, come si è soliti considerarlo, [Raboni] è stato quasi spontaneamente e sin dall'inizio un poeta modernista o meglio, data la sua anagrafe, “neomodernista”» (p. 78). Ecco allora entrare in gioco la speciale attenzione che Daino riserva ai modelli e ai maestri raboniani, nel segno della quale la prima e la seconda parte del volume si trovano ancora una volta a dialogare.

Dopo aver ripercorso la vicenda editoriale di *Gesta Romanorum* e presentato nel dettaglio il dattiloscritto fin qui inedito del 1953, Daino guarda più frontalmente ai testi, e offre al lettore continui e puntuali rilievi sulle fonti del primo Raboni. Si tratteggia così l'importanza dei *Cantos* di Pound («libro-chiave della poesia del Novecento», secondo le parole di Raboni stesso, p. 51) per lo sviluppo dell'antilirismo raboniano, mentre centrale appare la lettura delle liriche «dell'Eliot degli anni Dieci e Venti» (p. 70) per la ri-narrazione della vicenda evangelica «da basso» e «da dentro» (*ibidem*) su cui poggia l'intera *Gesta Romanorum*.

Ci sono anche, naturalmente, i modelli nostrani: l'analisi tocca anzitutto i debiti contratti con la poesia di Mario Luzi e Umberto Saba. Del primo, il Raboni ventenne eredita «l'impiego vigorosamente figurato del linguaggio e [...] dell'aggettivazione» (p. 85), la valenza metaforica delle coordinate spaziali, l'accostamento eccentrico di termini, «che genera una sorta di zeugma incastonato in una metonimia» (*ibidem*), mentre la presenza di Saba in *Gesta Romanorum* si scorge non solo nel lessico ma anche negli «incipit impostati su un verso breve o brevissimo [...] seguito da

un verso di misura endecasillabica o superiore» (p. 75), tipici del *Canzoniere*. Per ogni fenomeno trattato Daino include poi elenchi di occorrenze nel ricco apparato di note che accompagna il testo: particolarmente interessante, da questo punto di vista, è la nota dedicata a Baudelaire (nota 119, pp. 62-63), nella quale Daino ricapitola le «non poche suggestioni puntuali rinvenibili in *Gesta Romanorum* e provenienti da *Les Fleurs du mal*» (p. 62). Si tratta dunque di un lavoro di dettaglio, posto *à côté* dell'indagine principale, ma che offre più di uno spunto per un eventuale scavo ulteriore, in futuro, sulla cultura francese di Raboni, l'autore che forse più di tutti ha fatto dell'opera baudelairiana un feticcio (è quasi superfluo ricordare i quasi trent'anni che lo vedono impegnato nella traduzione delle *Fleurs du mal*, per un totale di cinque versioni italiane dell'opera). È invece guardando all'altro autore-feticcio di Raboni, Proust, che Daino discute uno dei saggi dedicati su «aut aut» alla *Recherche*, prima concentrandosi sull'interpretazione, condotta «sulla scorta della gnoseologia fenomenologica» (p. 158), e poi considerando le implicazioni di quella stessa adesione alla fenomenologia husserliana (filtrata da Paci) nella poesia dell'autore milanese. Qui, *Gesta Romanorum* non è che un punto di partenza: individuato il nucleo della «tensione disvelante» della raccolta nel «valore ermeneutico di una percezione obliqua, inattesa» del mondo, «che si spinge, modernisticamente e fenomenologicamente, dentro le pieghe di ciò che è ritenuto scontato» (p. 171), il *focus* si sposta sui testi di *Le case della Vetra* per rintracciarvi la stessa modalità di «illustrazione del reale» (p. 173), stavolta però risolta «in percezioni ricevute in presa diretta dall'io» (p. 172), senza il tramite dei personaggi. Considerato lo *shift* del punto di vista, dunque, le due raccolte possono essere accostate anche sulla base del medesimo «approccio fenomenologico al reale» (p. 179): l'avvicinamento alla filosofia di Husserl viene poche pagine prima discusso da Daino, che ricostruisce il rapporto di Raboni con Enzo Paci e offre notizie sulla collaborazione a «aut aut», sulle letture giovanili del poeta (fu «per suggerimento di Paci che il mio amico [Arrigo Lampugnani Nigri] e io imparammo quasi a memoria *Il Doctor Faustus* di Thomas Mann» dichiara lo stesso Raboni, p. 143), sui saggi critici apparsi sulla rivista, come ricordato poco sopra.

Va poi menzionato l'altro maestro del giovane Raboni, Carlo Betocchi, tra le cui carte Daino ha appunto ritrovato il dattiloscritto di *Gesta Romanorum* (Betocchi faceva parte della giuria che aveva premiato la raccolta al concorso romano «Incontri della gioventù»). L'autore si sofferma a tratteggiare il rapporto tra i due, attingendo al loro corposo scambio epistolare ed evidenziando quanto alcune perplessità di Betocchi (dovute anzitutto al pericolo che la poesia del primo Raboni potesse risultare decorativa nell'assenza della voce dell'io lirico che la caratterizza) abbiano avuto un ruolo centrale nella decisione di non pubblicare *Gesta Romanorum*. La presentazione commentata del carteggio (che occupa il paragrafo finale della prima parte del volume, *Il no di Betocchi. "Gesta Romanorum resta inedito"*, pp. 114-127) porta in primo piano il ruolo decisivo di Betocchi, «guida sempre presente [e] concreto interlocutore nel farsi della scrittura» di Raboni (Zucco, p. 11).

Il libro si chiude con la *Postfazione* di Dino Gavinelli, che riassume le acquisizioni del volume e torna sui meriti del suo autore. Si ripercorre in conclusione, per sommi capi, la mappatura che Daino ha svolto dell'«instancabile attività» di Raboni, condotta entro due aree maggiori, «ampie e decisive: gli esordi poetici e le radici filosofiche della [sua] poetica» (p. 195), appunto. Discutendo maestri e modelli del poeta, ricostruendo la vicenda editoriale della sua prima raccolta, ripercorrendo l'adesione alla filosofia husserliana attraverso l'attività critica, sondandone infine le ripercussioni sul testo poetico, il libro di Daino si fa summa del profilo intellettuale del giovane Raboni e chiave per entrare nella poetica di *Gesta Romanorum*. Una raccolta rispetto alla quale, chiosa Zucco, «della pubblicazione integrale si sente la mancanza» (pp. 10-11). «Dovrà essere necessariamente nella forma dell'edizione critica, e c'è da augurarsi», continua Zucco, e con il suo augurio concludiamo, «che ce la possa offrire, con il commento, lo stesso Daino» (p. 11).

**Roberta Biscozzo**

Margherita De Blasi

*Sullo scrittoio di Verga. Eros e l'officina del romanzo*

Firenze

Franco Cesati Editore

2020

ISBN 978-88-7667-852-3

L'attenzione non ancora del tutto sufficiente che la critica riserva alla produzione pre-verista di Verga, in particolare a quella tardoromantica caratterizzante gli anni che lo scrittore trascorre a Milano, induce ad accogliere con particolare interesse la monografia che Margherita De Blasi dedica a *Eros* e a «l'officina del romanzo», in una prospettiva tesa a cogliere nelle sperimentazioni letterarie di quel ventennio (Verga risiede nel capoluogo lombardo, seppur in maniera discontinua, tra il 1872 e il 1893) gli elementi che lo porteranno infine a maturare la svolta verista. I romanzi in particolare, aderenti a un immaginario contemporaneo rappresentato secondo una prospettiva mondana, permettono allo scrittore di raggiungere un indiscusso prestigio letterario. *Eros*, poi, edito nel 1875, sul quale la studiosa ha scelto di soffermare la sua attenzione, è ritenuto cruciale dallo stesso Verga nel suo tentativo di imporsi in maniera definitiva all'interno del panorama letterario italiano.

Il saggio offre una ricostruzione precisa del processo redazionale di *Eros*, collocabile tra l'autunno 1873 e l'estate 1874, come testimoniato da una serie di epistole, la prima delle quali, indirizzata a Treves, accenna a un nuovo romanzo che Verga spera di consegnare all'editore nel mese di gennaio, dal titolo *Aporeo*, opera alla quale affida la speranza nella fama futura. La composizione, tuttavia, subisce un rallentamento dovuto in parte al rifiuto dell'editore milanese di pubblicare *Tigre reale* (circostanza che indurrà Verga a ripensare la propria carriera e a prendere in considerazione la possibilità di un drastico abbandono delle proprie ambizioni letterarie), in parte alle necessità economiche che lo indurranno a comporre novelle e racconti.

Terminato il romanzo, non avendo raggiunto un accordo con Treves, Verga si rivolgerà a Brigola, il quale gli offrirà condizioni economicamente più vantaggiose e stamperà dunque l'opera nel novembre 1874; recensioni positive da parte della critica collocano finalmente lo scrittore tra i principali romanzieri italiani: il suo prestigio si accresce, così come la fortuna di pubblico ed *Eros* sarà ristampato più volte. L'opera si configura come un romanzo milanese *tout court*, in quanto, influenzato dalla narrativa scapigliata, da essa riprende e assimila le tematiche dell'amore-passione e del suo esito distruttivo, nonché l'ambientazione mondana. La temperie culturale della capitale lombarda, inoltre, permette allo scrittore di entrare in contatto con la moderna narrativa d'oltralpe, inducendolo a perseguire per la prima volta una poetica del vero, sebbene ancora lontana da quella del documento umano di stampo zoliano.

L'elaborazione interna del testo è ricostruita attraverso i materiali manoscritti che ci sono pervenuti. Si tratta di nove testi conservati in due fondi diversi, il primo presso la Biblioteca Universitaria di Catania e il secondo presso il Centro per gli Studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia. Per rendere più agevoli i rimandi, gli abbozzi sono stati siglati con lettere greche, le porzioni consistenti di testo con lettere latine capitali e i frammenti con lettere minuscole. Lo studio di tali documenti permette a De Blasi di confermare l'ipotesi formulata da Branciforti relativa a una composizione del romanzo per *tranches*: la ricostruzione cronologica dei testimoni è resa possibile dall'analisi delle varianti e in particolare dalla progressiva sostituzione dei nomi dei personaggi (cui corrisponderebbero dunque differenti periodi di redazione). Anche il mutamento del titolo appare significativo: *Aporeo*, termine di derivazione greca e afferente alla sfera filosofica,

appare infine all'autore troppo problematico e di difficile ricezione da parte dei lettori e sarà modificato in *Eros*, più idoneo a un pubblico vasto ed eterogeneo e dunque più funzionale all'interno del mercato editoriale.

Di particolare interesse appaiono gli esiti dell'analisi condotta sulle varianti testuali, le quali permettono di comprendere meglio il *modus operandi* di Verga e il suo lavorare su segmenti testuali, dedicandosi a sezioni di trama separate tra loro: lo scrittore interverrà con tagli atti in particolare a limitare l'importanza dei personaggi secondari per conferire maggior rilievo ai protagonisti, dislocherà l'inizio o la fine dei capitoli o specificherà e descriverà in modo più puntuale alcuni luoghi dell'azione. Oggetto di analisi sono anche le varianti linguistiche, come la soppressione di intere frasi in milanese e dei milanesismi, (ad eccezione di *ciao*, attestato qui come una delle prime occorrenze nella letteratura italiana). La disamina delle varianti nel loro stratificarsi consente infine di constatare come lo scrittore operi al contempo su stesure parallele, correggendo il manoscritto e tornando sulla scrittura prima di ricopiare il testo. L'analisi così condotta giustifica in pieno il sottotitolo scelto per la monografia, facendo assumere al romanzo i connotati di un «laboratorio» all'interno del quale Verga sperimenta alcuni degli espedienti narrativi che saranno propri del verismo, tra i quali l'uso del discorso indiretto libero, le cui occorrenze sono tuttavia limitate all'interno di *Eros*.

Una simile proiezione in avanti verso la successiva fase evolutiva della scrittura verghiana trova un suo bilanciamento nel capitolo dedicato alla ricostruzione del rapporto con un antecedente ingombrante e almeno in parte influente quale il modello manzoniano. Sebbene in un primo momento la tendenza di Verga sia quella di porre in evidenza l'ascendenza manzoniana (è sufficiente riflettere sul nome attribuito, in una stesura primitiva, alla protagonista femminile, Lucia, poi modificato in Adele), in seguito, come si evince dal confronto dei manoscritti, ogni possibile rimando all'autore dei *Promessi Sposi* verrà rimosso, eliminando riferimenti ingenui o eccessivi. Il raffronto tra i due scrittori è condotto in prima istanza sulle declinazioni di motivi comuni, come quelli del viaggio e dell'allontanamento o, con maggior enfasi, sui temi della giustizia e del progresso. La comparazione tra i due autori consente alla studiosa di illuminare il rapporto tra interno ed esterno, polarizzato in Verga tra il nido salvifico della casa e la minaccia verso la sua tranquillità rappresentata dalla società. In *Eros* la vecchia società aristocratica (con la quale l'autore era entrato in contatto a Firenze e che ha poi ripensato in seguito all'esperienza milanese), è descritta con disillusione e criticata quale ostacolo alla felicità; lo scrittore denuncia le dissimulazioni della sua mondanità, ponendosi alla stregua di un patologo che riferisce il degenerare di un disturbo, manifestando così un principio di interesse nei confronti delle modalità narrative proprie del Naturalismo. Il protagonista, Alberto Alberti, è delineato sin da subito come un inetto, incapace di comprendere i meccanismi che regolano le relazioni all'interno del mondo aristocratico, legato a una visione falsata dei rapporti e dell'amore in particolare, percepito quale sentimento astratto, assoluto, lontano dalle bassezze della realtà.

L'ultimo capitolo del saggio è incentrato sull'inefficienza dei personaggi verghiani i quali paiono non desumere alcun insegnamento da quanto accade loro e si profilano dunque come vinti, deboli e privi tanto di ambizione quanto della fiducia di matrice borghese nella possibilità di edificare la propria felicità. I protagonisti delle opere giovanili di Verga sono incapaci di agire: accettano e subiscono la propria condizione esistenziale, senza tentare di modificarla. In *Eros*, Alberto Alberti appare come un «decadente ante-litteram», un aristocratico che aspira agli ideali assoluti dei romantici in un'epoca in cui essi sono ormai anacronistici. Nel corso della stesura del romanzo il personaggio subirà una serie di mutamenti, che lo rendono non solo naturale evoluzione di personaggi precedenti, ma necessario precursore di quelli successivi. Anche in questo romanzo fa da sfondo il mito della casa e della famiglia, riproposto quale mancanza: Alberto è cresciuto con l'assenza di un focolare domestico, è vinto sin dall'inizio perché privo di una famiglia e di un nido ai quali poter fare riferimento.

Infine, risulta interessante il confronto condotto tra le due antitetiche figure femminili del romanzo, Adele e Velleda, la cui contrapposizione (presente già nel contrasto tra i loro nomi, comune e quasi popolare il primo, esotico e singolare il secondo), evidente non solo nella descrizione dei loro comportamenti e atteggiamenti, è ulteriormente accentuata attraverso una serie di espedienti, come la caratterizzazione attraverso contrasti cromatici. L'interesse di Verga verso l'universo femminile è confermato proprio dalla sua attenzione nel definire tali donne come personaggi consapevoli delle proprie azioni e funzionali allo svolgimento della trama.

Il saggio di De Blasi delinea un quadro esaustivo degli anni milanesi di Verga, ponendo in luce le caratteristiche di quella narrativa di ambientazione borghese che assurge a tappa necessaria per l'evoluzione dello scrittore verso prassi e tematiche del verismo. La fine analisi testuale condotta sul romanzo, a partire dalla sua genesi e attraverso lo stratificarsi delle varianti, grazie allo studio dettagliato dei materiali autografi, riesce così a rintracciare i segni di cambiamenti che diventeranno elementi caratterizzanti nella successiva produzione verghiana.



**Elena Porciani**

Tiziana de Rogatis

*Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*

«Allegoria»

XXXI terza serie, n. 80

2019

pp. 97-124

ISSN 1112-1887

Una delle sfide più improbe che la critica su Elsa Morante può affrontare è senza dubbio leggerne l'opera con uno sguardo di genere. Notoria è l'idiosincrasia dell'autrice, negli anni Settanta, per i movimenti femministi e per i tentativi di immetterla in una qualche genealogia femminile, come testimoniano il rifiuto a essere inserita nell'antologia *Donne in poesia* curata da Dacia Maraini e Biancamaria Frabotta nel 1976 e, ancora prima, la pungente corrispondenza, risalente al settembre 1974 e conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, con Giuliana Dal Pozzo, direttrice di «Noi donne», rea di aver pubblicato alcune pagine della *Storia* sulla rivista senza autorizzazione e di averle chiesto il permesso, invece, di includerla in un volume di scrittrici italiane. In realtà, le posizioni di Morante in precedenza non erano state così rigide. Negli scambi epistolari degli anni Trenta con l'amica Luisa Fantini si intravedono squarci di solidarietà femminile e anche l'affermazione, della fine degli anni Cinquanta, che distinguere tra scrittori e scrittrici sarebbe un retaggio della 'società degli harem' suggerisce più un limite generazionale che non una presa di posizione così ostile come quella degli anni a venire.

A fronte di un simile quadro, non certo incoraggiante, il lungo e denso articolo di Tiziana de Rogatis mostra che la strada per una lettura di genere di Morante è praticabile e proficua quando lo sguardo *gendered* si concentra, più che sulla persona autoriale, sulle rappresentazioni del femminile – ma anche del maschile – e dialoga con gli strumenti offerti dalla teoria letteraria e le acquisizioni critiche sulla scrittrice. In particolare, l'obiettivo della studiosa è di ampliare la «potenzialità analitica» della formazione di compromesso fra modo realistico e modo romanzesco che sostiene *Menzogna e sortilegio* alla luce della «genealogia familiare femminile che oltre a essere al centro della vicenda [del romanzo] la incornicia» (p. 99). Perché, come si legge in apertura del contributo con la terminologia di Marianne Hirsch, è un conflittuale *mother/daughter plot* a dare vita a un 'romanzo-cornice' nel quale si incastonano almeno tre linee tematiche di genere: «il panorama della maschilità, intesa come storia dei padri – esautorati o rivali del materno – e storia dei figli maschi, divorati dalla passione mariana delle loro genitrici», la «polarità opposta, viscerale, del legame madre-figlio» e poi «una scissione della postura autoriale di Morante [...] tra la maternità erotizzata verso il figlio [...] e quell'intellettualità femminile problematica» (pp. 97-98) che mette in scena attraverso Elisa. In questo orizzonte de Rogatis conia, per descrivere la tenuta narrativa del romanzo morantiano, la definizione di realismo stregonesco, dove l'aggettivo si riferisce alla «capacità di rendere verosimile una genealogia femminile attraverso un repertorio visionario del maligno e del diabolico, che si ispira esplicitamente al realismo allucinato di Kafka» (p. 100). Se il polo realistico ha a che fare con le ambientazioni sociali e la sintomatologia psicopatologica, a conferma, peraltro, della familiarità dell'autrice con la psicoanalisi, ecco che, a differenza di Svevo in *Senilità*, «Morante traveste l'isterica da strega» (p. 116) e, disorientando il lettore ma anche avvolgendolo nelle spire dell'affabulazione, produce nel romanzo costanti rovesciamenti di prospettive e il paradosso di un'onnisciente inattendibilità.

De Rogatis analizza le quattro streghe protagoniste del romanzo, legate da incrociati rapporti di *mother/daughter plot* – Elisa, Cesira, Anna, Concetta –, e rileva come la tessitura di relazioni

parentali dà vita a «un labirinto in cui i personaggi si inseguono, si perdono e si ritrovano, mentre sono consumati e agiti dalle loro illusioni d'amore e dalle loro menzogne sociali» (p. 109). Dopodiché, il discorso si sposta sulla Parte Sesta, dove più decisamente, attraverso la sequenza del cimitero in cui Elisa è condotta dalla madre, si entra «nella dimensione della follia» (p. 111). Di qui anche la fusione metamorfica di Anna e Concetta lettrici del falso epistolario del Cugino: «le due donne entrano l'una dentro l'altra, si sdoppiano nella gemellarità reciproca del “duplice mostro d'amore”, nella chimera della resurrezione di Edoardo» (p. 117). L'epistolario è del resto la chiave del romanzo, dato che nel capitolo ad esso dedicato si enfatizza la costitutiva incertezza tra il punto di vista adulto di Elisa e il recupero della prospettiva di sé bambina nel rappresentare l'atto di scrittura della figura materna: «la voce narrante oscilla costantemente tra il codice stregonesco, la sua rivisitazione in chiave scettico-relativista e un codice iper-realistico» (p. 119). Ciò consente – ed è il momento in cui il saggio raggiunge il suo picco di densità concettuale – di percepire il realismo stregato come la cifra dell'ambiguità e della riversibilità del rapporto che lega Elisa alla madre, «divinità adorata» (p. 120) nell'infanzia, ma anche «“idolo” maligno dal potere diabolico» (*ibidem*) nella memoria traumatizzata e, al contempo, «“un oggetto di miseria e di pietà”» (*ibidem*). Si tratta, peraltro, di una dinamica polifonica con cui Elisa dà vita a «una rielaborazione della perdita, intesa come carenza strutturale di una relazione segnata dall'anaffettività e dall'idealizzazione filiale» (p. 122), interpretabile, secondo de Rogatis, in rapporto alla definizione kleiniana di matricidio simbolico: la «possibilità di fuoriuscire, per un verso, dalla adorazione idealizzante attraverso la messa in forma del conflitto e, per l'altro, di superare il “matricidio letterale”, vale a dire l'attacco puramente distruttivo alla madre» (*ibidem*).

Per quanto rimanga sullo sfondo il discorso sul *global novel* nel quale de Rogatis, nota studiosa di Elena Ferrante, mostra di voler inserire *Menzogna e sortilegio* e per quanto forse più distesamente si dovrebbe risolvere l'inattendibilità nei termini di ambivalenza stregonesca, in modo da non confonderla con una questione di inaffidabilità diegetica, l'articolo risulta convincente nell'individuare nelle questioni di genere un perno della dinamica fra *novel* e *romance* che fonda l'iper genere romanzo di Morante. Non meno fertili appaiono alcuni possibili sviluppi della ricerca che potrebbero affiancare all'indagine sulle reminiscenze culturali in atto nel romanzo – «non solo dal mito classico e dalla letteratura, ma anche dalla densità antropologica del folklore mediterraneo e del suo culto dei defunti» (p. 105) – uno sguardo retrospettivo sulla produzione giovanile. Si pensi, ad esempio, a un racconto come *La pellegrina*, apparso su «Oggi» il 12 agosto 1940, la cui anziana e maestosa protagonista, di nome Adelaide, non solo anticipa la figura di Concetta, ma, partecipando a una festa religiosa popolare, suggerisce la presenza in Morante di un precoce interesse etnografico, evidente, in un scorcio temporale piuttosto ristretto, anche in *Peccato originale* («Meridiano di Roma», 14 gennaio 1940), dove esplicitamente si menzionano gli 'streggi' che abitano nel villaggio, e nel reportage *La festa di Maria* («Oggi», 25 maggio 1940), dedicato al culto della Madonna del Divino Amore. Se si può poi supporre che Alessandra, sebbene meno coinvolta nelle dinamiche di madre/figlia ma genealogicamente legata a Elisa, sia anch'essa una strega, che ne è di Rosaria? La 'donna perduta' è forse una fata, che si muove in carrozza e in treno e che, trasportando la scontrosa Elisa a Roma e cercando (invano) di trasformarla in una dama, molto assomiglia alla Vecchia Principessa venuta a mutare il destino di Paoletta che diventò principessa nella fiaba omonima del 1933? Sarebbe questa, in tal caso, un'ulteriore conferma della memoria poetica di Morante: della sua capacità di riutilizzare e rifunzionalizzare nella maturità la 'curiosa molteplicità' della sua scrittura giovanile, come lei stessa ci suggerisce in un appunto del 1945 del cosiddetto *Quaderno di Narciso*.

**Nicola Merola**

Costanzo Di Girolamo  
*Manualetto di metrica italiana*  
Roma  
Carocci editore  
2021  
ISBN978-88-290-0506-2

Non essendo un metricologo né un insegnante ancora attivo, ma solo un utente motivato, riferisco velocemente del mio giro di prova sul *Manualetto di metrica italiana* di Costanzo Di Girolamo. Come si ripete in questi casi, il collaudo vero e proprio spetterà a chi ne avrà sperimentato l'efficacia in un'aula scolastica o universitaria o con un'utilizzazione protratta nel tempo. Per le valutazioni specialistiche, l'autore si rivolgerà altrove.

L'impegno scientifico di Di Girolamo in tale campo di studio è stato precoce, fertile, innovativo e internazionalmente riconosciuto, sin da *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, e va collegato sia alla sua operosità come filologo romanzo (da *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, a *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019), che a un non dimenticato contributo alla teoria della letteratura (tra *Critica della letterarietà*, Milano, il Saggiatore, 1978, e *Elementi di teoria letteraria*, in collaborazione con Franco Brioschi, Milano, Principato, 1984). A tutt'è due queste discipline, il *Manualetto* continua proficuamente a guardare, ma non conforma la propria fisionomia.

Se la rivalutazione del «ruolo del lettore», che era stata la parola d'ordine della più incisiva revisione dell'imperante formalismo linguistico degli anni Settanta, rimane la chiave d'accesso all'alfabetizzazione metrica (pp. 18-19), la proposta che adesso Di Girolamo rinnova quasi inauguralmente su una questione apparentemente solo terminologica, preferendo parlare di posizioni anziché di sillabe, ha mire meno ambiziose e non punta tanto a uniformare la tradizionale denominazione italiana dei versi sul modello occitanico e francese, adottato già dal libro del 1976, quanto a evitare al principiante la confusione tra le sillabe così come vengono comunemente intese e le sillabe metriche, quelle che cioè si contano dopo che gli incontri vocalici sono stati sciolti in un senso o nell'altro (a seconda della figura metrica attivata, dieresi o sineresi, dialefe o sinalefe) e corrispondono appunto alle posizioni.

Sull'utilità di un'uniformazione anche ridotta (l'endecasillabo dovrebbe diventare il «decenario», p. 22), proprio pensando al lettore, registro e apprezzamento la realistica presa d'atto di Di Girolamo, che con lo stesso riguardo continua a utilizzare le consuete denominazioni, pago di aver intanto sciolto, nella più appropriata sede della spiegazione, un'ambiguità pericolosa. Trovo così opportuna la visualizzazione consentita dall'uso combinato delle due terminologie, che mi pare un modo didatticamente felice per far comprendere la coesistenza di funzioni e computi diversi. Se non m'inganno, anzi la doppia denominazione di passaggio introduce all'elasticità con cui vanno considerate le stesse norme tradizionali, messe in dubbio dall'«Ambiguità di scansione» (che concerne soprattutto, ma non soltanto, «la versificazione, anche aulica, delle origini» e «la produzione novecentesca», p. 29) e liberamente accettate dal poeta che se le «imponga» (p. 132), oltre che eluse metodicamente man mano che i lettori perdono la percezione delle differenze interessate, né più né meno che di qualsiasi altro fenomeno linguistico. Senza arrivare al radicalismo di chi immagina che un pubblico sia competente allo stesso modo in cui è forte una catena, cioè come il suo anello più debole, certo è che quello sul quale i critici giudicano la fruibilità di un'opera, e la mettono per così dire a fuoco, dovrà sì saperne di più, se si tratta di poesia, ma non si discosterà mai troppo dal minimo così ponderato. Da un certo punto in poi e non sempre premeditamento, le libertà dei poeti assecondano a loro volta le lacune dei lettori.

Che dell'ambiguità si possa venire a capo in riferimento al contesto storico-sociale, lo ricorda lo stesso Di Girolamo, quando conclude il capitolo su «Metrica e ritmica» rinviando in alcuni casi lo scioglimento di questo genere di dubbi all'«*usus scribendi* metrico di un certo segmento della tradizione o di un singolo autore» (p. 30) e prima ancora alle aspettative indotte dalla sequenza della quale i versi fanno parte. La proposta, che riassume in sé anche le regole applicate, subordinandole alla presunzione corrispondente e alla conferma dei fatti, è la conseguenza persino banale di rilievi empirici, della nettezza tra l'altro con la quale si intravede la prevalenza, statisticamente accertabile e normativamente inappropriata, della dieresi sulla sineresi e della sinalefe sulla dialefe, che risponde più di altre soluzioni a un principio di parsimonia letteraria, la valorizzazione di quello che c'è, se non addirittura l'adempimento di un compito.

Mi sono dilungato su questi preliminari, perché sono indicativi della strategia del libretto, che, come insiste sulla natura delle *contraintes*, le condizioni che si sente impegnato a soddisfare qualsiasi poeta e sulle quali in ogni caso si regola, a cominciare da quella banalissima e essenziale, ma imprescindibile, dell'appartenenza a una tradizione alla quale più o meno conformarsi, così, senza rinunciare alla terminologia specialistica, introduce ogni nozione con il suo nitido complemento esplicativo o con un esempio eloquente. Ciò avviene per la funzione metrica, tale in quanto risponde a uno schema atteso (p. 25), per la distinzione tra diastole e sistole (ivi), tra frasi fonetiche e frasi ritmiche (pp. 26-27), sulla cesura (ivi), sull'*enjambement* o spezzatura (pp. 32-33), sul *rejet* (pp. 33-34), sui versi fantasma (pp. 34-36), rima maschile e rima femminile (pp. 42-43), ecc. Ma qui mi fermo, perché soccorre la consultazione l'egregio *Indice terminologico* che conclude il libro. Alla lettura continuata, come quella che mi sono potuto concedere, non sfugge in compenso la qualità di una prosa scientifica rigorosa e trasparente e spetta il privilegio ulteriore di raccogliere spunti preziosi e persino attuali. Su uno in particolare varrebbe la pena discutere e non perché si debba necessariamente ridimensionare l'importanza assegnata da Di Girolamo all'esecuzione dei testi poetici da parte di chi li legge ad alta voce. Poco conta che in proposito anche io abbia le mie riserve, fondate sullo scempio della poesia e della decenza in cui si risolvono sia talvolta le sonore amplificazioni tardivamente ispirate dei poeti stessi, sia le troppo sudate interpretazioni di guitti senza rispetto, le une e le altre basate sull'assunto che quello che l'autore non ci ha messo, legga lui o qualcun altro al posto suo, possa essere aggiunto in qualsiasi momento, riparando le insufficienze dello scritto con un orale volenteroso. Del resto, Di Girolamo, appoggiandosi alle «autoletture dei poeti custodite negli archivi di programmi radiofonici e televisivi» (p. 36), non manca di rilevare che «La variabilità soggettiva è anche qui la norma» e porta a esempio la difformità tra la «lettura alla Ungaretti» e «quella alla Montale» (p. 37).

Vale semmai la pena di prendere in considerazione, quanto all'idea che abbiamo di poesia, le conseguenze del dubbio «se diversi tra i suoi aspetti (metro, rima, parallelismo grammaticale ecc.) non siano che dei fossili dell'oralità originaria nei testi destinati alla lettura silenziosa, mentale» (p. 17), a maggior ragione che «la poesia d'arte italiana nasce come poesia destinata principalmente o esclusivamente» (p. 88) a essa e che, all'estremo cronologico opposto, nel Novecento futurista, la stessa «poesia sonora non propone il ritorno del testo alla sua dimensione orale [...], ma piuttosto la messa in primo piano di materiali sonori grezzi» (p. 128). Posto che di fossili non si potrebbe parlare se dell'identità storicamente assunta dalla poesia non si avesse un'idea evolutiva, tale da giustificare permanenze e trasformazioni e da spiegare laicemente la sua singolarità, non fuori ma al di là della mitologia, la progressiva affermazione della lettura silenziosa e della sua dimensione mentale comporta che, dalla «sospensione dell'incredulità» invocata per la finzione letteraria e dalla stessa attiva collaborazione dei lettori, non possano essere esclusi gli adempimenti metrici, anche da parte di chi (almeno dopo la canzone libera leopardiana, gli pseudosonetti e i calligrammi) in questo modo ha voluto «riprenderli in parte o alludervi» (p. 120), o, come mi suona meglio, simularli. Più diffusamente logica evolutiva e dimensione mentale sono tenute presenti nella trattazione dell'endecasillabo e della rima (il gioco tra gli emistichi del primo e le alternative alla seconda), in cui risultano complementari, legittimandosi a vicenda. Mentre la rima contempla una casistica di approssimazioni, a partire dall'assonanza, che degradano a somiglianza l'identità, il settenario e il

quinario che costituiscono l'endecasillabo danno talora luogo a combinazioni riconducibili al modello solo per il concorso dello schema ritmico, quello che disegnano gli *ictus* e prima ancora le scelte di chi scandisce e non sempre può limitarsi a seguire le disposizioni del testo.

Da inguaribile nostalgico dell'apprendimento militante, da studente e da professore, raccomandando l'adozione del *Manualetto*, non posso infine esimermi dal segnalare il prezioso insegnamento dell'ultimo capitolo, «Metrica e significato», che invita a «diffidare degli assaporamenti della critica stilistica o peggio ancora di quella impressionistica, che vedevano perfino nella dieresi degli indugi, dei rallentamenti riflessivi o qualche altro tipo di manifestazione affettiva», e non il rispetto delle «regole della lingua poetica che l'autore si impone» (p. 132). Non è perciò nemmeno «possibile individuare generi metrici che si addicano, in maniera vincolante e univoca, a generi poetici precisi» (p. 135).

Per uno che ha cominciato schermendosi, ho parlato anche troppo.

**Giorgio Patrizi**

Antonio Di Grado

*Al di là. Soglie, transiti, rinascite in letteratura e nel cinema*

Napoli

ad est dell'equatore

2020

ISBN 978-88-3138-308-0

Seguendo Antonio Di Grado nell'avventuroso cammino che ci propone con questo suo ultimo – complesso e affascinante – volume, si ha costantemente l'impressione di scendere, al suo fianco, in una discesa agli inferi che si trasforma, via via, in un'ascesa al cielo della salvezza, del conforto. Merito del tema – difficile, temibile – che è quello della morte, intesa – lo suggerisce il sottotitolo – come movimento: passaggio, transito, soglia (da superare, da oltrepassare), addirittura rinascita, e merito dello strumento prescelto per dar voce a tale movimento. La narrazione: il racconto, in parole e in immagini. Insomma la voce della letteratura, letta come lo strumento più duttile ed efficace per parlare del passo fondamentale per la nostra esistenza quotidiana, sia che lo si pensi in prospettiva religiosa, ad esempio quella cristiana della resurrezione della carne, sia in quella filosofica, ad esempio la prospettiva heideggeriana dell'esistenza dell'uomo «gettato» nel mondo, come «essere per la morte».

Di Grado, gran conoscitore dei percorsi della letteratura, ma anche lettore instancabile di testi di esperienza spirituali che hanno segnato l'approccio al sacro della cultura di ogni grado e luogo, prende le mosse proprio dalla cultura – quella siciliana – che gli è madre e che, tradizionalmente, intrattiene, col tema della morte, un rapporto costante, articolato in una straordinaria molteplicità di voci e di suggestioni. Ma la visione che qui s'intende aprire è vasta e complessa, non limitata a luoghi e a tempi, ma capace di snodarsi in una fitta rete di rimandi, intrecci, derivazioni. A partire dal primo capitolo, dedicato a *I vivi e i morti*, intesi come testimoni, nella fantasia dei romanzieri, dell'oltrepassamento della soglia, capaci di ritornare tra i vivi per annunciare le modalità della sopravvivenza. Non manca naturalmente il Dante pellegrino, ma c'è anche Mazzini che pensa ad una fondazione dell'Italia in nome dei morti che si sono sacrificati per l'ideale, e Foscolo e Leopardi che con l'idea della morte ebbe un commercio continuo, e che qui è ricordato per l'affermazione della fede laica di un superamento del passato, anche della memoria. Ma poi, a fornire la prospettiva più ricca e sentimentalmente decisiva del confronto con la meta estrema c'è Sciascia, che in quasi tutte le sue opere affronta il tema, o Borgese, che Di Grado ha il merito di restituire ad una centralità spesso sottovalutata, non soltanto per il *Rubè*, uno dei romanzi emblematici della crisi novecentesca, ma per tutte le tappe che avvicinano insieme, come qui suggerisce l'autore, i grotteschi funerei della Villa di Palagonia agli espressionisti che sperimentavano immagini inedite della vita e della morte, nei nuovi spazi che il XX secolo offriva. Sotto l'egida di una affermazione di Bloom, che qui suona programmatica («L'unica cosa che il Canone occidentale può donarci è l'uso adeguato della nostra solitudine, della solitudine la cui forma definitiva è il confronto con la mortalità»), la lettura de *I vivi e i morti*, di Borgese, questa ricerca di una utopica solitudine perfetta in bilico tra la vita e il suo rifiuto – pubblicato dopo quella descrizione di una sconfitta esistenziale in *Rubé* –, conduce a riconoscere nella posizione del messianismo mazziniano una prospettiva di possibile rifondazione della patria spirituale, «tra il disegno universale del cristiano Dante e le linee programmatiche del pensiero liberal-democratico». Vi è, nel romanzo borgesiano, il riconoscimento delle doti spirituali necessarie per comporre la vita con la morte. Eliseo, il protagonista di *I vivi e i morti*, così riconosce la peculiarità del proprio stare al mondo: «Io sono del tempo di là. Trapassato [...]. Io sono d'un tempo che sopportava i



sentimenti deboli e gentili, le solitudini, le nostalgie. Ho vissuto sempre di rimpianti e di speranze. Quelli che nascono ora devono venir su da sé, per vivere robusti nel tempo; non devono trovare la nostra ombra sentimentale, lunga, allampanata sul loro cammino».

Il percorso di Di Grado è fluviale e, al tempo stesso, attento a non lasciare ai margini del suo discorso nulla che possa testimoniare un modo peculiare di accostarsi alla morte. Vastissimo il quadro delle letture che si dispongono nel percorso di questa narrazione infinita, abilmente costruita sulle pagine dei libri e sulle immagini dei film: a scandire, il quadro, una serie di tappe, che articolano, il tema – lo si è detto – come movimento che non cessa mai, che si trasforma. Ma, a guardare bene, l'attenzione a chi quella soglia l'ha passata, riconduce sempre al di qua, alla città terrena, al mondo difficile dei vivi. Le tre parti titolano: *I morti e i vivi*, *Veni foras*, *Beati i miti*, con un recupero di motti evangelici che riconducono non solo ad un pensiero sul morire, ma soprattutto direi, ad una riflessione sul vivere, o sul sopravvivere. E allora – a ricordare alcuni degli autori da attraversare per tutto questo – incontriamo Pirandello e Morselli, Bernanos e Schultz, pensatori laici come Bobbio, e Galante Garrone, Thomas Mann e i massimi Tolstoj e Dostoevskij: ad essi si devono alcune delle pagine memorabili sul tema, come il confronto tra Gesù e l'Inquisitore, nei *Fratelli Karamazov* o l'apprendistato al morire di Ivan Ilic, a cui Tolstoj genialmente ci accompagna.

Gradualmente, ma precisamente, emergono i punti di forza del panorama disegnato da Di Grado, i suoi valori di riferimento. La resurrezione: il recupero della vita e la rinascita, cioè il riscatto, la riparazione. I miti: cioè i portatori di mitezza, coloro a cui appartiene il premio assoluto, i testimoni della possibilità di una vita non belligerante, ma devota ai valori della bontà e della fratellanza.

In relazione a questa condizione, a questa postura esistenziale, alcuni autori emergono particolarmente nel lungo percorso che Di Grado disegna. È una riflessione e insieme un insegnamento, ciò che ora emerge, e mette bene in luce lo spirito di fondo dell'impresa dell'autore. Un esempio: l'ostinata mitezza del Bartleby di Melville, quel semplice «preferirei di no» che erige il muro invalicabile alla sopraffazione: «un 'no', pronunciato con dolcezza ma perseguito con ostinazione, è il fondamento, è il contenuto necessario di una mitezza che non sprofondi nella rassegnazione, che non ceda all'obbedienza». E accanto, nella galleria dei miti più antagonisti da collocare senza dubbio l'Ortese e i suoi «animali parlanti», i simboli di una umanità marginale ma fondamentale. «Ma il Mondo, Signore, – scrive Ortese, ricordata da Di Grado – solo apparentemente è l'Utile e il Visibile. Dietro i suoi confini scintillanti, nelle profonde notti d'estate, regnano l'Inutilità e la Grazia, la Gioia e la Dolcezza assoluta. Tutto ciò che è eterno, che conforta quanti attendono nella disperazione, tutto ciò che è piccolo e che è in attesa del Padre».

Scrivendo l'autore: «Anna Maria Ortese, aggirandosi tra iguane spaurite e cardellini addolorati, sentirà che la natura “si strugge nelle tenebre... essa è in allarme”, e avvertirà “il suo raspere alla porta dei nostri chiusi ragionamenti”».

È seguendo il percorso di questi essere miti, che si nutrono di una intelligenza peculiare delle cose, nella loro natura, che Di Grado giunge a riscrivere – alla luce di questa riscoperta sensibilità – un Padre Nostro vivificato dal senso profondo della natura e degli esseri che più, in essa, si riconoscono: «Padre nostro e Madre nostra, che sei nei cieli ma sei in terra e ovunque, perché sei in tutto e sei il Tutto, sei l'astro e sei l'abisso, sei la pietra e la libellula, sei la brezza e la valanga, sei lo spazio che s'incurva e il tempo che s'impenna, sei l'infinità degli universi possibili e la povertà d'una vita mortale».

L'intelligenza critica del letterato, la vasta cultura letteraria e cinematografica dello studioso e del critico militante, la originale e genuina fede di uno spiritualismo ispirato ed anarchico si sommano, in tutto il cammino che questo libro compone, in un tributo al racconto. Alla narrazione come discorso sull'essere, sull'esistere, sulle voci, sulle parole. Alla letteratura – e al cinema, quasi, di quella, succedaneo – come espressione più autentica di quella esperienza per tanti versi indicibile quale è la soglia ultima e l'atto di attraversarla. Occorre allora pensare alla letteratura – al narrare

come gesto originario di una lettura dell'essere al mondo – come la chiave di volta di un pensiero ed assieme di un sentimento che consenta di parlare con la morte, di gestire quella infinita partita a scacchi che il cavaliere di Bergman gioca con la nera interlocutrice, nel *Settimo sigillo*. Magari ricordando sempre Jorge Luis Borges, «che Sciascia – scrive Di Grado – definì “teologo ateo”, attribuendogli il merito d'aver fatto “confluire la teologia nell'estetica”, e aver fatto “diventare il ‘discorso su Dio’ un ‘discorso sulla letteratura’ ”: “non Dio ha creato il mondo, ma sono i libri che lo creano. E la creazione è in atto: in magma, in caos. Tutti i libri vanno verso ‘il’ libro: l'unico, l'assoluto”».

**Cecilia Spaziani**

Chiara Faggiolani

*Come un Ministro per la cultura. Giulio Einaudi e le biblioteche nel sistema del libro*

Firenze

Firenze University Press

2020

ISBN 978-88-5518-133-4

«Storie come queste hanno bisogno di essere raccontate», scrive Chiara Faggiolani presentando il suo volume dedicato ad un aspetto poco studiato del lavoro di Giulio Einaudi, ossia il sostegno offerto alle biblioteche e alla pubblica lettura. «Perché se le parole insegnano qualcosa, sono poi gli esempi che trascinano», aggiunge. Di Einaudi, editore a soli vent'anni con l'aiuto degli amici Cesare Pavese e Leone Ginzburg, l'autrice fornisce il ritratto sfaccettato di un uomo elegante ma ruvido, geniale e imprevedibile, della cui personalità «eclettica e ossimorica» (p. 3) vanno comprese la complessità e la contraddittorietà, per valutarne appieno le scelte. È una storia appassionante, ricca di retroscena, caratterizzata da molteplici prospettive di analisi e in parte inedita, quella narrata da Faggiolani, docente di Archivistica e biblioteconomia alla Sapienza, che ha raccolto una documentazione cospicua sull'impegno di Einaudi per una alfabetizzazione culturale dal basso e per un'editoria divenuta "servizio pubblico": il sostegno alla lettura, iniziato con la biblioteca di un piccolo comune, Dogliani, appare alla studiosa un'iniziativa volta ad una sensibilizzazione della società contemporanea e, insieme, una declinazione di un modello di impegno politico e civile nato nella Torino antifascista degli anni Trenta.

Dopo la *Prefazione* di Paolo Traniello e l'*Introduzione* dell'autrice, il libro si articola in quattro capitoli, due dei quali, il terzo e il quarto, sono caratterizzati da una corposa *Appendice* che permette al lettore di ripercorrere la narrazione da un punto di vista 'altro', attraverso, cioè, le parole dello stesso Einaudi. Il primo capitolo, dal titolo *Il prototipo ibrido di Dogliani: la biblioteca civica Luigi Einaudi nel miracolo economico*, si apre contestualizzando all'interno della fase attraversata dalla casa editrice negli anni Sessanta un'esperienza che al lettore potrebbe apparire secondaria e periferica. Il decennio del boom economico per l'Einaudi è il periodo della maturità aziendale e culturale, vissuta in una Torino che rispecchia la trasformazione caotica e incontrollata del Paese esasperandone alcune caratteristiche: la città piemontese è «una lente di ingrandimento per inquadrarne i problemi. Tra questi la cultura» (p. 4). In tale contesto, quando scompare il padre di Giulio, Luigi Einaudi, tra i fondatori della Repubblica Italiana e primo Presidente dal 1948 al 1955, il comune d'origine della famiglia, il piccolo centro di Dogliani nelle Langhe, allora di quattromila abitanti, chiede all'editore di poter erigere un monumento commemorativo. A seguito della richiesta, prende avvio l'idea della biblioteca pubblica-centro culturale che, oltre a rappresentare un dono alla comunità in ricordo di Luigi Einaudi, assume per l'editore e per quanti partecipano al progetto, la funzione di prototipo di una struttura destinata a diventare un nuovo modello ideale e architettonico di biblioteca. Bruno Zevi – già affermato architetto e responsabile del piano di lavoro della nuova stazione di Napoli centrale e della ricostruzione di Ponte Garibaldi a Roma – dona un progetto in linea con la cosiddetta "architettura organica" il cui successo, teorizza, risiede non nell'estetica ma nella «psicologia, nell'interesse sociale nelle premesse intellettuali di coloro che la fanno» (p. 45). L'obiettivo è ambizioso: rinnovare il paese (e, in prospettiva, moltiplicando il modello, cambiare l'Italia), realizzando una biblioteca del tutto diversa dalla canonica "biblioteca museo" presente nell'immaginario collettivo, sostituita da uno spazio capace di divenire il cuore di una comunità e «il simbolo di una cultura praticabile da tutti» (p. 49).

Il successo è inaspettato: la biblioteca diviene un luogo d'incontro per leggere, ascoltare musica e studiare, uno spazio sociale al pari della piazza del paese o della chiesa. Dopo neanche otto mesi dalla sua apertura, erano stati prestati oltre 6000 libri a più di 1500 lettori – molto diversi per età e

provenienza sociale – che avevano affollato gli ambienti fruibili della biblioteca, esercitando un'azione decisiva di inclusione socio-culturale su diverse fasce di popolazione, in particolare sulle donne rispetto alle quali la nuova struttura svolge un ruolo fondamentale. Le casalinghe, le operaie, le contadine, come è stato dimostrato dall'inchiesta di Bruna Falcetto del 1964, rappresentano una nuova categoria di utenti, testimoniando quanto la diffusione della cultura fosse necessaria e rappresentasse un bisogno condiviso.

Il secondo capitolo, intitolato *L'origine del progetto. Il paradigma ancestrale e quello razionale* e dedicato alla formazione scolastica di Giulio e alle radici del suo pensiero, analizza il modello einaudiano, caratterizzato, sin dagli esordi, dall'idea di un pensiero collettivo e dal concetto di «cultura come cosa viva», antagonista e idiosincratia «verso tutto ciò che è erudizione e burocrazia» (p. 81). La terza sezione è dedicata a *Il «discorso di fatti» per la pubblica lettura: da Dogliani al Paese*: l'attenzione si sposta sull'attività politica di Einaudi, raccontata attraverso dieci interventi tenuti dall'editore tra il 1962 e il 1968 e riportati nell'Appendice, nei quali l'editore denuncia la «cultura mercificata» e la lentezza dei processi, che determinano il suo allontanamento dal progetto. Nonostante il successo di pubblico e l'ottima ricezione del messaggio, nuovo e per certi versi rivoluzionario, a due anni dall'inaugurazione del centro, Einaudi doveva infatti prendere atto dello scarso interesse da parte delle realtà locali ad adottare il modello della struttura di Dogliani, che rimaneva un caso isolato. Unica eccezione era la biblioteca creata nel 1968 a Beinasco, in provincia di Torino, che era divenuta anch'essa un punto di riferimento di istruzione e svago per studenti e adulti, la cui creazione era stata tra i punti del programma politico delle forze di sinistra per le elezioni amministrative comunali del 1964. Il quarto capitolo, *«Però di noi gran parte». Il silenzio dell'editore e la piantumazione degli edifici*, analizza e motiva la lenta ma progressiva disaffezione dell'editore nei confronti di un progetto e di un'operazione politico-culturale che, sottolinea Faggiolani nelle pagine finali, Giulio Einaudi aveva portato avanti con serietà, obbedendo ad una intima vocazione ad un progetto sociale, sostenuta dall'idea secondo cui le biblioteche «avessero la capacità di parlare» (p. 72). Malgrado sia rimasto un esperimento limitato, alla biblioteca di Dogliani senza barriere e schede, con orari ampi e una gestione aperta, con un comitato di lettori al fianco di quello direttivo si deve comunque il merito di aver modificato l'immagine tradizionale di biblioteca e di aver definito e diffuso, anche solo idealmente, la possibilità di un organismo per tutti, «calato nella percorribilità cittadina» (p. 114), semplice e trasversalmente utile alla società.

**Giovanni Barracco**

Roberto Festorazzi

*L'infelicità di Corrado Alvaro*

Varese

Pietro Macchione Editore

2021

ISBN 978-88-6570-659-6

Roberto Festorazzi negli ultimi dieci anni ha pubblicato una serie di saggi su alcune figure della cultura italiana attive nel periodo tra le due guerre e durante il Ventennio, concentrandosi sullo studio dei rapporti, stretti e al tempo stesso tesi, tra questi intellettuali ed il Fascismo.

Dopo aver indagato lo spionaggio di cui fu oggetto D'Annunzio da parte dell'Ovra (Roberto Festorazzi, *D'Annunzio e la piovra fascista. Spionaggi al Vittoriale nella testimonianza del federale di Brescia*, Milano, Ed. Lombarda, 2020), le figure di Margherita Sarfatti (Id., *Margherita Sarfatti. La donna che inventò Mussolini*, Vicenza, Colla, 2010) e di Magda Brard (Id. *La pianista del duce. Vita amori e passioni di Magda Brard, l'artista francese che ammaliò Benito Mussolini*, Milano, Simonelli, 2007), in questo ultimo saggio l'autore offre un ritratto di Corrado Alvaro attraverso le lettere, con lo scopo di far luce sia sui rapporti che intrattenne con il Fascismo prima e il Fronte popolare poi, sia sulla dolorosa esperienza del matrimonio che immalinconì, in anni difficili, lo scrittore nativo di San Luca di Calabria.

L'introduzione presenta l'opera e l'attività dello scrittore, che ha attraversato i decenni più difficili della storia italiana del Novecento, come originale e innovativa nel panorama letterario dell'epoca, sia dal punto di vista della scrittura e dei contenuti dei racconti, sia dal punto di vista della figura dell'intellettuale. Alvaro, nella ricostruzione di Festorazzi, legato alla provincia italiana ma proiettato in un orizzonte europeo e moderno, fu tra gli scrittori che rinnovarono «l'accezione, ancora ottocentesca, del letterato, e del suo *modus operandi*, in una realtà in rapida evoluzione e caratterizzata dall'incedere dell'industria culturale, con l'alfabetizzazione diffusa e la nascita di una società connotata dal protagonismo delle masse» (p. 15). Come molti della sua generazione, egli fu un autore poliedrico e versatile che prestò «la sua penna al giornalismo, con una vasta sfera di impegno, dai reportage all'estero agli articoli di costume, alla critica letteraria e cinematografica, commentando la vita politica e sociale» (*ibidem*) mostrando la sua natura inquieta e moderna, la vivacità intellettuale, la capacità di adeguarsi a tempi mutevoli e difficili, scegliendo di correre il rischio del compromesso con la realtà, anche politica, del proprio tempo.

Dopo la cornice introduttiva, il saggio, scritto con piglio giornalistico, si divide in due parti cui si aggiungono un articolato profilo biografico e cronologico e un'appendice fotografica che riporta alcune fotografie di Alvaro e alcune riproduzioni di lettere e cartoline inviate all'amico Aldo Fortuna. Le due sezioni in cui è diviso il libro pongono ciascuna un tema che viene analizzato attraverso le scritture private e l'epistolario di Alvaro.

La ricerca prende le mosse dal volume delle lettere indirizzate alla moglie, curato da Marinella Mascia Galateria (Corrado Alvaro, *Cara Laura*, a c. di Maria Mascia Galateria, Palermo, Sellerio, 1995), che Festorazzi corrobora, nel cercare di definire meglio il rapporto tra Alvaro e la moglie, confrontandolo con la corrispondenza che egli tenne con l'amico, sodale e consigliere legale Aldo Fortuna dal 1915 fino alla morte.

La prima parte è così incentrata sulla vita privata di Corrado Alvaro e sulle ragioni della sua infelicità matrimoniale, che Festorazzi porta alla luce attraverso le lettere che il calabrese inviò ad Aldo Fortuna e che mettono in discussione l'idea di Galateria di una unione felice tra i due. Nella

seconda parte l'autore passa dalla dimensione privata a quella pubblica, ricostruendo i rapporti dello scrittore prima con il Fascismo e poi, nell'immediato Dopoguerra, con il Fronte popolare.

Dopo aver presentato lo scrittore come un giovane prodigio, di grande talento, insofferente tanto verso la disciplina scolastica (sarà espulso da Villa Mondragone nel 1910, dopo essere stato sorpreso a leggere delle pagine di D'Annunzio, autore messo all'Indice) quanto verso l'educazione paterna, Festorazzi ricostruisce l'amicizia con il fiorentino Aldo Fortuna, fido consigliere ed amico, quindi gli amori di Alvaro, prima per Maria Forte, quindi per Ottavia Puccini, infine per la donna che diventerà sua moglie, Laura Bonini. Nel dipanare la vicenda matrimoniale di Alvaro, l'autore, muovendosi per cerchi concentrici, traccia una breve biografia dell'amico dello scrittore. Fortuna, commilitone di Alvaro sul Carso, che darà origine al personaggio di Attilio nel romanzo *Vent'anni*, «fu molto più di un semplice amico per lo scrittore nativo di San Luca, che lo considerava e lo chiamava “compare”»: fu infatti il suscitatore del suo talento letterario, suo grande ispiratore e maestro, per ammissione dello stesso interessato» (p. 36). Già in rapporti con Umberto Saba, con il quale «si crea un singolare amalgama in grado di resistere alle diatribe intellettuali e filosofiche che prendono avvio ai tavolini dei caffè [...] e che si protraggono in un lungo carteggio» (p. 39), Fortuna caldeggia la pubblicazione delle prime poesie di Alvaro presso Aldo Valori e *Il Resto del Carlino*, è lettore e attento critico dell'amico, e «lo aiutava a sciacquare in Arno la prosa, talvolta sofferta, dell'autore di *Gente in Aspromonte*» (p. 41).

Festorazzi investiga l'epistolario tra i due con l'intento di scoprire «non soltanto gli *arcana* del naufragato rapporto con Laura, ma anche di riempire quel vuoto, quell'assenza di documentazione biografica che ha impedito alla critica di inquadrare la malinconia e il pessimismo di Alvaro dentro il perimetro di vicende personali sofferte e drammatiche» (p. 10). L'infelicità coniugale dello scrittore, acuita da alcuni tragici eventi personali quali il suicidio del fratello e i sospetti tradimenti della moglie, è poi strettamente legata alle vicissitudini storiche e politiche italiane degli anni Venti che avevano portato Alvaro dapprima a sottoscrivere il “Manifesto degli intellettuali antifascisti”, quindi a prendere atto che, fallita l'offensiva dell'opposizione verso il governo Mussolini, «non era più saggio, né opportuno, restare nella stampa dell'opposizione “aventiniana”» (p. 31). Festorazzi descrive da un lato il faticoso tentativo di riposizionamento politico di Alvaro, che nel 1925 cerca di tornare al *Corriere della Sera* incontrando però l'opposizione di Ugo Ojetti, dall'altro il naufragio del matrimonio cui Alvaro cerca invano, anche con l'aiuto dell'amico Fortuna, di porre fine. Emerge dunque come la vita personale e matrimoniale di Alvaro fosse tutt'altro che felice, come invece lasciava trasparire l'interpretazione di Galateria delle lettere a Laura del volume Sellerio. Se la prima parte dello studio pone l'accento sulla vita privata e matrimoniale di Alvaro, chiarendo la natura della relazione tra questi e la moglie, la seconda è incentrata sui rapporti che lo scrittore intrattenne con il mondo culturale, la stampa e la politica durante il Ventennio e poi nell'immediato dopoguerra.

Per quanto riguarda i rapporti con la stampa di regime, l'autore scrive di un Alvaro «fascista a sua insaputa» (p. 85) rimarcando come «il suo *cursus honorum* nella stampa fascistizzata risulta ampiamente documentato» (*ibidem*), a dispetto anche delle ricostruzioni a posteriori che Alvaro stesso fece, degli anni del Fascismo, nella sua autobiografia *Quasi una vita*, pubblicata nel 1947, in cui sostenne di «essere stato bandito dalle terze pagine dei quotidiani al ritorno del suo viaggio in Turchia nel 1931» (p. 86). Alvaro difatti collaborò proficuamente e attivamente con i quotidiani e l'editoria degli anni Venti e Trenta, scrivendo per le testate «Primato», «Critica Fascista», «Omnibus», «Oggi», «Cinema», «Occidente», «Italia Letteraria», «Mediterraneo», sulla «Stampa» e, ancora nel 1943, sul «Corriere della Sera», partecipando alla vita culturale romana, frequentando il salotto di Margherita Sarfatti e guadagnando notorietà tra gli intellettuali e i politici di regime. La tesi di Festorazzi è che Alvaro, antifascista epidermico e ben conosciuto degli anni Venti, in virtù del suo talento, delle sue opere e della sua notorietà, riesca a ricavare, tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, una zona franca che gli permette di scrivere e collaborare con quotidiani e



riviste di stampo fascista e di frequentare i salotti di questo mondo, senza compromettersi e assurgere a simbolo del regime. Secondo questa tesi, Alvaro proseguì in tal modo nella propria attività letteraria, variegata e copiosa – tra giornali, riviste, romanzi, racconti e teatro – senza dover pagare un pedaggio eccessivamente compromettente al regime, cercando di preservare la propria autonomia senza inimicarsi la cultura ufficiale.

Nell'ultima parte del saggio l'autore mostra come proprio questo camaleontismo consentì ad Alvaro, «valendosi dei suoi antichi (ma brevi) trascorsi antifascisti, [di] trovare poi un suo spazio, eccellente, nell'Italia del dopoguerra» (p. 101). Un camaleontismo che permise ad Alvaro di custodire e proteggere al meglio le sue opere dai rivolgimenti degli anni. L'attenzione dello scrittore nel voler preservare e custodire la propria opera dal rischio di interpretazioni fuorvianti è testimoniata anche dalle pressioni che lo scrittore fece su un suo amico di giovinezza, Domenico Lico, custode di alcune sue prove giovanili, oggi conservate nel Fondo Lico della Biblioteca di Vibo Valentia – tra cui *Un Paese*, prima cellula, risalente al 1916, di *Gente in Aspromonte* – per dissuaderlo dal pubblicare questi documenti e dal trarne una biografia dello scrittore.

I capitoli finali del libro sono spesi nel ricostruire le ragioni dell'adesione di Alvaro al Fronte Popolare in vista delle elezioni del 1948. Festorazzi descrive questo avvicinamento come una «ulteriore prova di adattamento nei confronti di un partito, quello comunista, che faceva incetta di intellettuali da arruolare sotto le proprie bandiere» (p. 119), come accadde, ad esempio, per Massimo Bontempelli o anche con la “presunta conversione” malapartiana.

Tuttavia dal carteggio con Fortuna viene fuori la posizione più autentica di Alvaro, che infine rifiutò la candidatura in Parlamento con il Fronte popolare, confermando «un rapporto che non giunse mai al livello di sudditanza, per la capacità del letterato di sottrarsi all'abbraccio soffocante con il Pci, al quale scelse di non iscriversi» (p. 120). In conclusione, l'autore suggerisce che l'avvicinamento di Alvaro al Fronte Popolare sia stato dettato non da mero opportunismo, bensì dalla necessità, fortemente sentita dallo scrittore, di coltivare dei buoni rapporti con il nuovo mondo intellettuale, letterario e editoriale che si stava affermando nel dopoguerra, per poter ancora una volta mantenere la propria autonomia di scrittore e custodire e proteggere la propria opera.

**Rosa Maria Monastra**

Rosalba Galvagno

*Mitografie di Carlo Levi*

Avellino

Sinestesie

2021

ISBN 978-88-31925-63-1

Il recentissimo, corposo volume di Rosalba Galvagno raccoglie una serie di interventi sull'opera di Carlo Levi redatti in svariate circostanze nell'arco di un ventennio, ora opportunamente rivisti e fusi con pagine inedite ai fini di un discorso unitario. Peraltro non è tutto qui il frutto di un interesse critico, risalente – come ricorda la stessa studiosa – al 1995, allorché, su proposta di Carlo Muscetta, fu invitata a partecipare al convegno romano organizzato da Gigliola De Donato per il cinquantenario del *Cristo*. A partire da quell'occasione Galvagno è andata poi pubblicando numerosi saggi, in parte confluiti nel 2004 in una prima, vera e propria monografia (*Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki).

A rileggere il volume del 2004 a ridosso del nuovo, non si può non notare la compattezza di una riflessione rivolta a quel versante mitologico-psicoanalitico la cui importanza, già intuita da Muscetta, è stata anche confermata dal nipote di Levi, Guido Sacerdoti. Il cardine del lungo lavoro condotto da Galvagno è costituito infatti dalla valorizzazione del postulato teorico sotteso a tutta l'attività leviana: postulato riassumibile nell'idea che «il mito si intreccia sempre con l'“invenzione della verità”, verità che non può esprimersi se non in modo mitico» (p. 11). Lacerato tra attrazione del caos originario e volontà di staccarsene, l'uomo, secondo Levi, deve trovare una via di mediazione tra l'una e l'altra. Tale atteggiamento induceva Calvino a parlare di un precario punto di incrocio tra irrazionalismo e coscienza razionale. Sulla stessa linea ma con diverso linguaggio, in questo libro si parla piuttosto di separazione/congiunzione, di un pericolante equilibrio «tra la fascinazione mortifera del sacro [...] e l'alienazione altrettanto mortifera dell'astratta ragione» (p. 14), di un «atto creatore, [...] che permette ad un Soggetto di parlare, dunque di essere nel mondo, al riparo dal disagio dell'afasia (da tentazioni incestuose), ma anche dalla costrizione di dover sacrificare, per separarsi ('individualizzarsi'), le passioni» (p. 98).

Attraverso una sapiente riorganizzazione dei propri contributi, Galvagno dunque compone un ritratto complessivo di Levi, mostrandocene – dietro l'atteggiamento apparentemente olimpico e in qualche modo datato – tutta la sofferta attualità. Ecco così il pestigrafo, lo scrittore carcerario, il viaggiatore, l'etnologo ed esploratore di miti, il pittore e teorico d'arte, il difensore del patrimonio monumentale e paesaggistico italiano...Aspetti tutti che in Levi si presentano non in termini indipendenti l'uno dall'altro, ma in un «avvincente intreccio» (p. 15), mirato a cogliere quella 'contemporaneità' o 'compresenza' dei tempi, che già Calvino evidenziava come emersione di un altro tempo all'interno del nostro tempo.

In una prima sezione, intitolata *Sul confino*, vengono indagate le 'fratture' che hanno segnato la vita e/o il quadro conoscitivo dello scrittore: anzitutto il confino in Lucania, da cui a distanza di un decennio è venuto fuori il *Cristo* («Il diario degli anni della peste: *Cristo si è fermato a Eboli*»); poi l'isolamento della prigione, in senso letterale e metaforico («Dalle *Lettere dal carcere* a *Quaderno a cancelli*»); poi ancora il viaggio, nella fattispecie quello siciliano narrato in *Le parole sono pietre* («Il viaggio in Sicilia»). «Certamente ogni distacco è impoverimento», scriveva Levi da Regina Coeli ai familiari il 29 luglio 1935, in attesa di essere spedito in cima a un qualche sperduto colle; e invece, come bene ci fa vedere Galvagno nella sua rilettura del *Cristo*, proprio dal 'distacco' del

confino lucano si originò quella peculiare ermeneutica dello sguardo, quella amorosa apertura all'alterità, che ha dato straordinario spessore alla successiva produzione di Levi.

La seconda sezione ruota intorno alla categoria del sacro, categoria strettamente interconnessa a quella del mito (*Sul tempo, il sacro, il mito contadino, il sogno*). In questo caso il testo capitale è il saggio del '39 (edito però solo nel '46) *Paura della libertà*, in cui si avvertono i fermenti di un dibattito assai intenso nella Parigi degli anni Trenta. Sappiamo quanto abbia influito Levi sulla ricerca di Ernesto De Martino; qui in particolare Galvagno si sofferma sul mito contadino dell'America per rilevare come esso non sia «una fantasticheria romantica [...], ma un vero mito magico, conclusione e coronamento di tutto un mondo, proprio dei contadini, dove i valori magici sono preminenti, e dove perciò ogni cosa ha una doppia natura» (pp. 126-27). D'altra parte quella che Levi chiama «civiltà dell'orologio», ovvero la moderna, laica mentalità, fino a un certo punto può essere contrapposta alla mentalità arcaica delle campagne, giacché «il pensiero mitologico contadino coincide [...] con la natura poetica del linguaggio stesso» (p. 138), fa tutt'uno «con la struttura stessa del Soggetto» (p. 140).

Indagando l'ambiguo statuto della «civiltà dell'orologio», Galvagno ha poi modo di compiere un delicato sondaggio nella pratica leviana del doppio mestiere («Parola e immagine. La doppia pratica poetica di Carlo Levi»). Nel diario della cecità o *Quaderno a cancelli* ci imbattiamo infatti, tra i tanti sogni di cui vi si parla, in uno particolarmente intrigante («surrealista», lo definisce la nostra studiosa): un sogno che parrebbe caotico, ma che qui viene dipanato attraverso alcuni precisi riferimenti letterari (Baudelaire, Tolstoj) e visivi (con particolare attenzione al film di Cocteau *Le sang d'un poète*, alla cui proiezione Levi poté assistere nell'aprile 1932 al Vieux Colombier). La rete di associazioni si sostanzia inoltre di rimandi alle opere stesse di Levi: del Levi scrittore, ma anche e soprattutto del Levi pittore (vedi l'olio del '70 *L'orologio* e la lito-serigrafia del '74 *Le serpent qui danse*, entrambi riprodotti all'interno del libro, l'olio anche in copertina). Ne emerge l'angoscia per una «ferita» che invano si vorrebbe riparare: anche l'artista civilizzato, infatti, come il contadino, rischia di perdere la certezza delle immagini; donde lo sforzo per fissarle, sforzo, come altrove scriveva lo stesso Levi e qui Galvagno sottolinea, equivalente al «continuo fenomeno della creazione del linguaggio, poiché le parole non sono altro che la memoria dei nomi che rappresentano l'atto della *distinzione da un oggetto*, la creazione degli oggetti dalla indifferenziazione» (p. 165).

La terza sezione del volume verte *Sull'arte e il ritratto*. Qui Galvagno anzitutto, muovendo dall'articolo del '55 *L'arte e gli italiani*, lumeggia distesamente con grande finezza la dimensione etico-estetica in cui Levi colloca l'identità italiana: un'identità che egli fonda su un «“tesoro” fatto di nomi, di storia, di linguaggio insomma», in simbiosi «con le immagini del corpo, della natura, del mondo, della realtà» (p. 196), in modo che anche «agli emarginati o agli esclusi» sia permesso «di esistere e di potere entrare nella storia autocreandosi come soggetti di libertà» (p. 215). Quindi troviamo una messa a punto sugli interventi del giovane Levi in ambito cinematografico e architettonico («Carlo Levi e il dibattito sull'architettura moderna nei primi anni Trenta»). Infine ecco le due figure della mitologia classica che stanno al cuore della *poiesis* leviana: Dafne, emblema del principio metamorfico che le è sotteso («Variazioni intorno al ritratto di Dafne»); Narciso, attraverso cui Levi costruisce la sua teoria del ritratto, teoria in cui Galvagno ravvisa una forte affinità con quella lacaniana dello specchio («Il ritratto e Narciso»).

Conclude il volume una ricca appendice di testi rari o poco noti, debitamente introdotti e commentati. Sono tutti scritti di Levi, tranne uno: l'intervento di Muscetta al convegno del '93 su «*L'Orologio*» di Carlo Levi e la crisi della Repubblica, i cui atti uscirono nel '97. In quell'intervento, coerentemente col proprio 'storicismo integrale', Muscetta storicizzava se stesso, motivando certa acredine della propria recensione del '50 con «l'appassionato fervore gramsciano» che qualche anno prima lo aveva indotto a iscriversi al PCI. Peraltro, con quel lungimirante fair play che contraddistingue i grandi intellettuali, dei tratti chiaroscurati attribuitigli da Levi egli preferiva

cogliere il lato positivo, quello di un resiliente donchisciottismo, magari un po' folle e fanatico, ma tutto sommato amabile. All'indimenticato Maestro, che aveva saputo guardare «con uno sguardo pacificato» i propri antichi «furori militanti» impartendo una lezione «di umiltà e di rigore» (p. 342), va dunque da ultimo il commosso omaggio dell'autrice di questa appassionata e scrupolosa indagine su Levi.

**Annalucia Cudazzo**

Antonio Lucio Giannone

*Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*

Edizioni Grifo

Lecce

2020

ISBN 978-88-6994-239-6

Nel volume *Scritture meridiane. Letteratura in Puglia nel Novecento e oltre*, Antonio Lucio Giannone riunisce ventidue interventi che testimoniano, fra l'altro, la sua instancabile volontà di riscattare la cultura pugliese da falsi pregiudizi che su di essa hanno a lungo gravato per via della posizione geograficamente periferica. Nel corso della sua intensa attività di ricerca, Giannone ha saputo seguire, con esiti notevoli, il solco tracciato da Donato Valli, ereditando dal suo maestro lo spirito di servizio «a favore della comunità e del territorio salentino» (p. 154), che lo ha spinto a fare della letteratura meridionale uno dei filoni principali dei suoi studi. Articolato in cinque sezioni (I. *Dal futurismo alla poesia visiva*; II. *Tra versi e prosa*; III. *Maestri e amici*; IV. *Occasioni di lettura*; V. *Epilogo*), il volume, nello specifico, delinea un dettagliato quadro della vivacità artistica e culturale della Puglia del Novecento e degli ultimi decenni, in una prospettiva che mette costantemente in rapporto lo scenario regionale con il più ampio panorama italiano.

Tali aspetti emergono già dalla lettura della prima sezione, intitolata *Dal futurismo alla poesia visiva*. Nel saggio d'apertura, Giannone demolisce con acribia alcuni luoghi comuni relativi alla diffusione del futurismo in Puglia: per molto tempo, infatti, si è erroneamente creduto che il movimento si fosse diffuso solo nei maggiori centri culturali e nelle aree della penisola più avanzate dal punto di vista industriale e che quindi regioni economicamente arretrate e basate principalmente sull'agricoltura non avessero potuto recepire le novità futuriste. A dispetto di ciò, l'autore dimostra che non solo la cultura pugliese non rimase estranea al movimento ma a esso fornì addirittura un apporto considerevole ed esteso nel tempo; inoltre, nell'esperienza futurista furono coinvolti alcuni fra i più autorevoli scrittori pugliesi, tra cui Michele Saponaro, che pubblicò il *Manifesto* di Marinetti sul periodico napoletano «La Tavola Rotonda» di cui era redattore, in anticipo di ben sei giorni rispetto al quotidiano «Le Figaro», e Vittorio Bodini che, stanco dell'arretratezza della sua provincia, decise di fondare, nel 1932, il Futurblocco leccese.

Nel saggio successivo l'autore si concentra poi su uno dei protagonisti del futurismo, Emilio Notte, originario di Ceglie Messapica, formatosi presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze; il capoluogo toscano, nel primo Novecento, era il centro della vita intellettuale italiana e un riferimento fondamentale per gli scrittori pugliesi. Giannone nota come il futurismo sviluppatosi a Firenze fu la fonte di ispirazione soprattutto per alcuni collaboratori della rivista «Humanitas», che era stata fondata a Bari, nel 1911, da Pietro Delfino Pesce.

*Scritture meridiane* allarga lo sguardo anche oltre i confini italiani: il terzo studio rappresenta un'interessante indagine sui legami letterari tra il Salento e la Francia, a partire dalla considerevole attenzione che, già dalla fine dell'Ottocento, scrittori e critici salentini rivolsero alla poesia francese. Tra questi si possono citare: il poeta Giuseppe De Dominicis (Capitano Black), che tradusse in dialetto alcune poesie di Hugo, Béranger e Baudelaire; Francesco Muscogiuri, allievo di Francesco De Sanctis, che alla letteratura francese dell'Ottocento, nel 1878, dedicò un volume, *Il Cenacolo (Profili e simpatie)*; Luigi Paladini, che fu fra i primi in Italia a tradurre Mallarmé; Girolamo Comi, gran parte della formazione culturale del quale avvenne proprio in Francia. Colui che con più dedizione si immerse nella conoscenza della letteratura francese fu, però, Vittorio Pagano, il quale considerava la Francia, come egli stesso scrisse sulla rivista «Libera Voce», il «vertice del suo

amore pel mondo» (p. 39): le sue numerose traduzioni e la pubblicazione dell'*Antologia dei poeti maledetti* nelle Edizioni dell'«Albero», nel 1957, furono apprezzate in ambito nazionale.

Pagano fu anche fra le personalità di spicco di quella che Giannone definisce la «stagione d'oro» (p. 43) della cultura leccese, che egli colloca negli anni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso. In questo periodo, la crescita urbanistica di Lecce si intrecciò con un grande fermento culturale, dovuto anche ad avvedute politiche messe in atto dalle amministrazioni locali e all'istituzione dell'Università degli Studi. Protagonista indiscusso di quest'aurea stagione fu sicuramente Bodini, che nel 1952 pubblicò *La luna dei Borboni* e per Einaudi la traduzione del *Teatro* di Lorca, nel 1954 fondò la rivista «L'esperienza poetica», nel 1956 diede alle stampe *Dopo la luna* e nel 1957 la traduzione del *Don Chisciotte della Manca* di Cervantes, edita sempre da Einaudi. Altre riviste fondamentali di questo periodo furono «L'Albero», fondata da Comi nel 1949, e «Il Critone», dotata di un supplemento letterario affidato a Pagano, il quale seppe intensificare i legami tra Salento e Firenze, grazie a importanti collaborazioni.

L'ultimo saggio di questa sezione dimostra ancora una volta l'apertura della Puglia alle novità artistiche e letterarie, come la poesia visiva, che si sviluppò precocemente sul territorio grazie a Michele Perfetti, ai redattori del periodico leccese «Gramma», che si ispirava alla rivista fiorentina «Tèchne», fondata da Eugenio Miccini, e ad altri operatori come Enzo Miglietta e Francesco Saverio Dodaro, fondatore di «Ghen».

La seconda sezione del volume riunisce interventi dedicati ad alcuni scrittori pugliesi, come Giovanni Bernardini, Cristianziano Serricchio e Luigi Scorrano. Attraverso un impeccabile stile sempre limpido e preciso, Giannone analizza i temi e gli aspetti principali di alcune delle loro opere, evidenziando l'originalità di questi autori e inserendoli nel più vasto contesto letterario del tempo. La terza sezione, intitolata *Maestri e amici*, è dedicata a figure che hanno notevolmente contribuito alla crescita culturale della Puglia; in modo particolare, la lettura dei primi due saggi qui compresi, incentrati su Mario Marti e Valli, permette di cogliere ulteriormente il senso del profondo impegno dimostrato da Giannone nella sua attività di ricercatore. Marti, ricollegandosi al recupero della tematica regionale che era avvenuto negli anni Sessanta-Settanta in ambito nazionale, con la collana «Biblioteca salentina di cultura» (poi diventata «Biblioteca di scrittori salentini»), ricostruì per la prima volta, con rigore scientifico, la storia culturale del Salento. Si riscoprì così un profondo interesse per la «piccola patria» (p. 143) di cui si fece poi testimone Valli, che, fedele alla lezione di Marti, si dedicò anche allo studio della letteratura della sua regione, come se questa fosse una vera e propria missione etica e civile. Il saggio a lui dedicato è uno dei più coinvolgenti dell'intero volume, da cui trapela non solo l'autentica dedizione alla ricerca da parte dello studioso ma anche la sua profonda umanità; a conferma di questo aspetto, Giannone pubblica, in appendice, una *Dichiarazione*, prima d'ora inedita, che Valli lesse in occasione di una delle ultime sedute di laurea cui partecipò. Il critico espresse alcune considerazioni sul suo metodo d'indagine che colpiscono il lettore per la sincerità, l'umiltà e la passione con cui descrisse il suo modo di accostarsi alle opere letterarie: egli si definì «un sensitivo e uno sterratore di sentimenti impastati di parole», capace di «vedere dietro ogni poesia il suo autore, la sua sofferenza esistenziale, i suoi fallimenti, i suoi entusiasmi, le sue utopie» (p. 160).

Al barocco è riservata l'ultima interessante e avvincente sezione, collocata a «mo' di epilogo», in cui l'autore ricostruisce brillantemente l'interpretazione letteraria dell'arte e dello stile architettonico dominante nel territorio leccese. Passando in rassegna i giudizi espressi da vari intellettuali, Giannone fa emergere un'affascinante visione del barocco che non è limitata semplicemente al gusto estetico ma che appare come un modo di leggere l'anima di Lecce e dei suoi abitanti, sulla scia di quanto scritto da Bodini che arrivò a considerarlo una vera e propria condizione dello spirito, conseguenza della paura del vuoto nutrita dagli uomini del Sud. Tutti i saggi, sebbene scritti in diverse occasioni, dialogano fra loro, rendendo la struttura del volume coerente e compatta; grazie al rigoroso metodo e all'acuto sguardo critico che da sempre lo



contraddistinguono, Giannone, con questa pubblicazione, rimarca come la Puglia si sia contraddistinta per il fermento culturale e per la notevole qualità delle opere prodotte. Ancora una volta, anche grazie a questo volume, va riconosciuto all'autore l'importante merito di aver portato all'attenzione nazionale e internazionale alcuni nomi ingiustamente esclusi in passato dai più importanti dibattiti letterari e che ora, invece, stanno finalmente ottenendo il giusto riconoscimento.

**Francesca Palladino**

Alessandra Giro

*Prospettive letterarie sulla migrazione nel romanzo italiano contemporaneo*

Firenze

Franco Cesati Editore

2021

ISBN 978-88-7667-848-6

*Prospettive letterarie sulla migrazione nel romanzo italiano contemporaneo* si presenta come un volume breve, ma organico e denso di spunti di riflessione. La migrazione, un fenomeno antico come la storia dell'uomo, attira un interesse pluridisciplinare, che varia a seconda dell'approccio assunto. Giro ha deciso di declinarla osservando le «differenti prospettive e conseguenti nomenclature proposte dalla sociologia, dalle scienze politiche internazionali e dall'antropologia a riguardo dello spostamento degli esseri umani, in alcune opere in lingua italiana degli anni 2000» (p. 13) e in tale direzione, in una ricerca che resta comunque di «natura letteraria» (p. 21), ha preso in esame un *corpus* di quattordici romanzi. Diversi per «genere, luogo di nascita e di vita degli autori e delle autrici, per complessità letteraria dei testi nonché per motivazioni e direzioni migratorie dei protagonisti e delle protagoniste narratori/trici omodiegetici/che» (p. 15), i testi analizzati consentono di mostrare come il lessico migratorio cambi a seconda che sia utilizzato dall'io-narrante o da personaggi e in conformità al rapporto che intercorre tra i personaggi e il movimento migratorio che li riguarda.

Migrare, straniero, profugo, esodo, trasferimento, integrazione: sono parole chiave che danno il titolo a sei dei sette capitoli da cui è costituito il volume, nonché i termini più usati del vocabolario socio-antropologico della migrazione nel senso comune. Non è un caso che Giro rilevi proprio una problematicità linguistica nella mancanza di un significato univoco dei lessemi selezionati; ed è una complessità che si riversa, quindi, nell'utilizzo che ne fanno gli autori e le autrici dei romanzi scelti. Anche per questo ogni capitolo contiene nel segmento incipitario le principali definizioni dei termini di volta in volta investigati.

Nel primo capitolo *Migrare, immigrare, emigrare* l'indeterminatezza del concetto si contrappone alla connotazione negativa attribuita dai *mass media* alla parola "migrante", «dovuta principalmente all'associazione tra la persona in spostamento e la povertà assoluta» (p. 23). In *Adua* di Scego, *Il profugo* di Tawfik, *La straniera* di Durastanti, *Madre piccola* di Ali Farah, *Vicolo Verde* di Di Natale, *Milano non esiste* di Maffia e *Come diventare italiani in 24 ore* di Wadia si mostra come, nel trattare il binomio povertà-migrazione, sia in larga misura presente un intento, da parte degli autori e delle autrici, di «decostruire le narrazioni collettive più in voga» (p. 31) e di sfidare «il lettore cercando di instillare in lui il dubbio su un lemma la cui accezione è limpida soltanto in apparenza» (p. 36). Si riscontra anche una correlazione fra migrazione e parola: mentre in *Come diventare italiani in 24 ore* di Wadia e ne *Il mosaico del tempo grande* di Abate, gli io narranti rifiutano il termine "migrare" e i suoi derivati – confermando l'accezione negativa che ha acquisito nel tempo nel linguaggio comune –, in *madrelingua* (di Monteiro Martins) il narratore «si riconosce nella condizione migrante e in quanto scrittore la traduce in pratica letteraria» (p. 43). In questo modo, «la frammentazione» tipica del migrante viene «metaforizzata» (p.44) con una serie di scelte stilistiche dell'autore: la metalessi, la transvocalizzazione (il cambiamento della voce narrativa) e l'esistenza di un doppio finale. Mediante tali procedimenti formali si acuisce un parallelismo fra il testo e la complessità e non linearità dell'esperienza della persona che migra.

Nel capitolo successivo Giro suggerisce che il vocabolo "straniero" sia stato più fortunato rispetto ai precedenti: «è il lemma con il maggior numero di occorrenze sia nel *corpus* relativo al web di

Sketch Engine, sia nei romanzi scelti, in cui compare all'interno di tutti i testi a eccezione de *Il bravo figlio* di Bongiorno e *Spaesamento* di Vasta» (p. 47). L'estraneità dei personaggi è investigata attraverso tre dimensioni: individuale (più intima e privata), geografica ed esistenziale. Con un'analisi ravvicinata di alcuni passi tratti anche da *Spaesamento* di Vasta e *Milano non esiste* di Maffia, incentrati sulla migrazione interna italiana, la studiosa evidenzia come tutte e tre le dimensioni individuino «una caratteristica comune all'essere straniero: il sentimento di solitudine che travolge l'individuo» (p. 80).

La parola “profugo”, su cui si focalizza il terzo capitolo, «appare caduta in disuso» (p. 83), ma la sua definizione è imprescindibile da una condizione di coercizione vincolata «alle dimensioni politiche e storiche che gravitano intorno al concetto» (*ibidem*). Nei quattro testi presi in esame (*Adua*, *Il profugo*, *Il mosaico del tempo grande* e *Madre piccola*) si nota come nella posizione del profugo la dimensione privata si combini a quella collettiva, in quanto richiama situazioni politiche e geografiche comuni alla società/luogo di provenienza. In particolare, nel tentativo di tenere uniti gli aspetti individualizzanti e collettivi, per riconoscere il carattere relativo dell'esperienza dello spostamento, ancora risulta centrale il ricorso alla metadiegesi e alla transvocalizzazione (p. 96). A differenza degli statuti di migrante, straniero e profugo, il termine “esodo”, che rappresenta l'argomento della quarta sezione, contempla solo la dimensione collettiva. Dal campione preso in considerazione da Giro si evince come i motivi che spingono a fuggire dal proprio luogo d'origine possano essere molteplici: per Ghermandi, in *Regina di fiori e di perle*, l'esodo dopo la fine della dittatura etiopica è dovuto alla costruzione percettiva di un Occidente superiore dal punto di vista socio-economico e quindi «sogno, miraggio, promessa di ricchezza» (p. 99), retaggio, peraltro, di un'ideologia colonialista assimilata dagli stessi locali. Anche Maffia, in *Milano non esiste*, fa risalire le motivazioni degli esodi a un'altra difficile dicotomia: quella che contrappone il Nord al Sud Italia negli anni del boom economico; infine, in *Madre piccola*, Ali Farah riconduce l'esodo principalmente a ragioni politiche (p. 100).

Anche le definizioni di “trasferimento” e “integrazione”, nel quinto e nel sesto capitolo, risultano spinose. In *Trasferimento* Giro sottolinea la questione dello sguardo, ossia come la concezione della migrazione assuma significati vari a seconda di chi ad esso guardi, sia il lettore reale o il personaggio del romanzo. Emblematico di questa relativizzazione del movimento è *Il bravo figlio* di Bongiorno, in cui il trasferimento della famiglia Scialoja è affrontato da tre punti di vista difformi (figlio, madre e padre). Inoltre, emerge quanto la lingua – sia nelle migrazioni interne tra regione e regione sia fra stati differenti – possa rappresentare un ostacolo nel trasferimento e nella relativa integrazione. Così, arriviamo al penultimo tassello di questo ricchissimo volume, in cui il processo di integrazione appare spesso minato non solo dal codice linguistico, ma anche da quello gestuale e «vestimentario» (p. 123). Il lettore è invitato a riflettere, grazie all'analisi testuale di Giro, sulla criticità della definizione del termine “integrazione”. Esso ancora oggi tende a trasmettere una visione unilaterale per la quale è il solo migrante a doversi “adeguare” al luogo che lo ospita, secondo una prospettiva assimilazionista tipica degli anni del colonialismo italiano. L'autrice si sofferma soprattutto sul testo di Wadia, *Come diventare italiani in 24 ore*, in cui la protagonista e io narrante Laila aderisce, in un primo momento, al nuovo sistema culturale in cui si trova, seguendo i consigli di altri personaggi; successivamente, però, si rappresenta un «aprirsi reciproco tra migrante e autoctono» (p. 128), che sancisce, almeno in questo testo, il superamento del modello assimilazionista. In particolare, la scrittura in forma diaristica di Laila «dà un valore metafinzionale al romanzo», catalizzando «l'evoluzione della percezione del personaggio rispetto a sé e rispetto alla società in cui si trova» (p. 129).

L'ultimo capitolo costituisce il segmento più teorico del volume in cui, mediante una serie di rimandi critici (come Sermain, Genette e Calvino), Giro tira le fila dell'analisi dei quattordici romanzi: un'urgenza da parte degli autori e delle autrici di rappresentare o reinterpretare i diversi significati del lessico migratorio, tramite l'uso della narrazione finzionale, tavola metafinzionale, e

di alcune scelte formali comuni (metalessi, transvocalizzazione e transfocalizzazione). I testi presentano, infine, una sovrapposizione di generi letterari - genere autobiografico, *autofiction*, romanzo postmoderno, ipermoderno, di formazione - dovuta a una commistione di elementi narratologici (p.136). Il volume di Giro affronta, quindi, questioni non riconducibili solo al campo meramente letterario, ma che fluiscono verso quello linguistico, antropologico, sociologico. L'indagine della studiosa rafforza l'idea che la letteratura circostante, per dirla con Simonetti, resta ancora uno dei luoghi migliori da cui osservare ciò che succede altrove, una sorta di ponte per migrare verso ciò che si trova al di fuori del campo letterario.

Nel descrivere i problemi politici e storici legati alle migrazioni, Alessandro Leogrande, nel suo libro-inchiesta *La frontiera* (2015), definì quest'ultima come «il termometro del mondo»: oggi più che mai, nell'era dell'iper-comunicazione, sembra che questa definizione possa essere applicata alla letteratura stessa, come traspare dal prezioso studio di Giro.

**Fabrizia Vita**

Giovanna Lo Monaco

*Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*

Milano

Prospero Editore

2019

ISBN 978-88-85491-82-3

Giovanna Lo Monaco dedica un corposo volume alla preziosa e dettagliata ricostruzione dell'esperienza teatrale degli autori del Gruppo 63, finora quasi sconosciuta. Si tratta di una vicenda complessivamente molto interessante, in quanto, *processando e compiendo* un oggetto ibrido come il teatro in contesto d'avanguardia, consente di approfondire il valore performativo della letteratura, che, paradigmaticamente, spicca in territori liminari come quelli di un teatro fatto da poeti.

Il saggio presenta una riflessione iniziale sul contesto culturale in cui si collocano processi intellettuali e creativi e prodotti artistici del teatro dell'«altra avanguardia». L'autrice affronta preliminarmente alcuni ineludibili miti, come la «funzione Brecht» e Artaud. Lo studio prende quindi in esame la scrittura teatrale di Pagliarani, Giuliani, Sanguineti, Manganelli, Filippini, ma non si sofferma sull'autorialità individuale: tesa all'individuazione di una poetica comune, questa ricerca evidenzia come il teatro del Gruppo 63 sia frutto di una commistione singolare di arti ed esperienze personali. Due capitoli, in particolare, sono dedicati alle cosiddette «forme dell'interdisciplinarietà», che si afferma e si individua in due fasi performative: interdisciplinarietà praticata nei processi e interdisciplinarietà riflessa nei prodotti. È l'autrice stessa a introdurre il proprio lavoro affermando: «L'interdisciplinarietà artistica si pone in effetti, per il tramite del teatro, come oggetto sostanziale di questo studio, ma costituisce anche il suo metodo» (p.10). Corredano il volume una tabella cronologica degli spettacoli, le schede teatrografiche, interessanti documenti fotografici. Infine, la monografia è impreziosita dalla pubblicazione di testi inediti di Pagliarani, Riva, Testa.

È apprezzabile la tensione della studiosa ad armonizzare il proprio lavoro critico con l'oggetto della ricerca, cogliendone il suggerimento ad evadere, in un primo momento, i confini della critica letteraria per tornare poi nel suo alveo: esattamente come gli autori del Gruppo 63, partendo dalla letteratura, esplorano un universo artistico che infine, in modo spiazzante rispetto alle premesse, si riconosce sostanzialmente sotto il cappello letterario, a patto di concepirlo allargato, alleggerito, attraversato da illuminazioni e ventate, prodotte proprio dall'interdisciplinarietà data come oggetto, appunto, e come metodo.

In campo letterario, com'è noto, la tensione al nuovo avvertita, denunciata, performata dal Gruppo 63, derivava da una giustificabile intolleranza al «vecchio» imperante che, secondo le personalità intellettualmente insofferenti che confluirono nel Gruppo, caratterizzava il panorama del romanzo e della poesia italiana. In teatro, invece, più che decostruire, bisognava fondare: il campo era vastamente aperto e disponibile a una sfida tutta in positivo, una battaglia certo, ma per una avanguardia che avrebbe dovuto funzionare davvero quasi esclusivamente come avanscoperta, senza nemico, armata o meglio più semplicemente attrezzata, in nome della nuda, se non indifesa, affermazione della novità.

E qui si gioca il paradosso che caratterizza l'esperienza teatrale del Gruppo 63.

La vicenda ricostruita da Giovanna Lo Monaco evidenzia che autori smaliziati e padroni dell'eloquenza come gli intellettuali che lo costituivano non erano purtroppo immuni rispetto alla potenza della metafora che essi stessi avevano fondato: onorarla implicava un grande dispendio di

energie, forse una dispersione, in nome dell'aggressività intellettuale programmatica. L'avanzata ideale in campo teatrale avrebbe consentito di evadere, per così dire, i confini fissati da quella retorica bellicosa?

Ogni metafora aggressiva ha una straordinaria incidenza performativa. Proprio come a teatro, secondo un celebre adagio, una pistola in scena denuncia l'ineludibilità del colpo che produrrà, se si ingaggia una guerra culturale bisogna poi combatterla. A teatro il Gruppo 63 non smentì dunque la propria inclinazione al combattimento: non potendo scagliarsi però contro vere e proprie eventuali figure intellettuali e opere "vecchie", individuò certi fantasmi culturali come altrettanti nemici (p.11): assenza di un teatro di repertorio nazionale, assenza di autori sperimentali, assenza di interesse da parte del mondo letterario per il teatro. È proprio perché si trattò di una lotta con fantasmi che il teatro del Gruppo 63 restò a sua volta fantasmatico, per la critica, troppo a lungo? Una cosa è certa, l'avanguardia che si affacciava su una scena di sostanziale desolazione e fece la propria avanzata, proprio in nome dell'interdisciplinarietà che caratterizza questa esperienza, fu affidata a uomini di teatro e critici che affiancavano il Gruppo, come Luigi Gozzi e Giuseppe Bertolucci.

Si trattò di una felice intuizione pratica: creato questo fronte, gli autori del Gruppo si confinarono in una sospensione che consentì loro di dedicarsi alla ricerca, in direzione di una scrittura teatrale che approfondiva i propri letteratissimi rapporti con la poesia per poi metterli in cortocircuito produttivo a teatro.

I prodotti del Gruppo 63 in teatro sono opere che, mosse da una sorprendente coscienza del proprio statuto performativo, possono rientrare, a pieno titolo, se non in un catalogo di prodotti eminentemente letterari, di valore aleatorio, nella cronologia di esperienze che la letteratura non può non riconoscere come *anche* proprie. Si tratta, secondo l'opportuna definizione performativa dell'autrice, di «opere incentrate sull'accadimento dell'opera stessa» (p.17).

Questo libro contribuisce dunque, significativamente, a definire il concetto di *scrittura scenica* come metafora quanto mai opportuna e, al di là di ogni necessaria presa di coscienza sulla parziale alterità del teatro rispetto ai confini di un mondo strettamente letterario, denuncia come la scrittura non sia estranea alla logica performativa, ma anzi ne sia il nucleo motore. Che poi l'oralità sia anch'essa una forma di scrittura è il punto in cui il paradosso, che tra le figure sembra particolarmente congeniale alla nostra avanguardia, si fa retoricamente attivo e produttivo. Non si tratta di chiudere un cerchio *letterario*: ma di tornare ad allargarlo dall'interno. Dopo le contrazioni della modernità e la scossa elettronica del postmoderno, la parola detta, come mostra l'opera teatrale del Gruppo 63 è fatta ed è ancora letteratura. Il cerchio è permeabile, tecnicamente "interdisciplinare" e sostanzialmente inclusivo, epistemologico ed empirico come erano all'origine il sapere e il fare umani. Al di là delle apparenti contraddizioni le esperienze cosiddette di rottura come quella del teatro del Gruppo 63, come mostra la ricerca di Giovanna Lo Monaco, esistono esperienze di smontamento e ricomposizione. Il postmoderno denuncia che non esistono più affreschi culturali, ma che ogni fenomeno culturale si deposita in opere musive. Un mosaico si smonta senza danno.

Con un'opportuna distanza cronologica dall'esperienza del Gruppo 63, il lavoro di Giovanna Lo Monaco getta luce sul momento di avvio di quella ricomposizione culturale ancora in corso, se quella postmoderna non è una vicenda ancora archiviabile.



**Giuseppe Lo Castro**

Romano Luperini

*Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*

Roma

Carocci editore

2019

ISBN 978-88-4309-583-4

Per lungo tempo, almeno fino agli anni '70, il predominio del giudizio critico di Luigi Russo sulla lettura dell'opera di Verga, espresso in una monografia straordinariamente fortunata (*Giovanni Verga, 1919-1934-1941*, giunta fino alla 16<sup>a</sup> edizione del 1995), ha segnato l'immagine diffusa dello scrittore catanese determinandone anche la canonizzazione e la fortuna scolastica. A questa lunga fase ha fatto seguito dalla fine degli anni '60 una grande rivisitazione centrata sulle questioni dell'ideologia e delle tecniche narrative, fino all'esplosione di un «caso Verga» e alle sue ripercussioni. Da queste ricerche e da un animato dibattito è discesa una rinnovata visione generale della narrativa verghiana. Luperini, tra i protagonisti di questa stagione, ne ha consolidato i risultati, affermando il proprio punto di vista con il valore e la continuità dei suoi studi e con un disegno complessivo. Il Verga degli italiani è diventato, si può dire, quello di Romano Luperini. Grazie alla sua opera critica e a quella di tanti studiosi intorno agli anni '70 (Debenedetti, Masiello, Asor Rosa, Bigazzi, Spinazzola, Musitelli Paladini, Guglielmi, Mazzacurati, Pirodda, Baldi, Merola, e altri) Verga non è stato più il poeta degli umili e delle varie 'religioni', o 'leggi', dell'onore, della famiglia, del lavoro, della roba, né uno scrittore ostinatamente ricondotto a un campo di valori, nonostante l'impetosa osservazione della loro irrimediabile sconfitta, secondo una lettura che finiva col restituire all'indagine intorno a una verità senza illusioni, una matrice ancora romantica e ideale. C'è da aggiungere che Luperini è ritornato spesso sui propri passi, rilanciando e in qualche caso riconsiderando le proprie letture. Il nuovo volume, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, che raccoglie un quarantennio di studi, ripropone gli scritti di *Verga moderno* del 2005 (che a sua volta integrava con una nuova sezione i tre saggi principali del precedente *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* del 1989) e vi aggiunge una terza sezione con interventi redatti fra il 2007 e il 2017. Le date segnalano una lunga fedeltà, cominciata almeno con la monografia del 1968, *Pessimismo e verismo nell'opera di Giovanni Verga*, frutto di una felice tesi di laurea. Nella varietà di questi *Saggi* si possono riconoscere tre aspetti in particolare, su cui si appunta l'interpretazione di Luperini e che discendono da approcci teorici di taglio diverso.

In primo luogo, sull'onda della lettura di Vtilio Masiello – alla sua memoria peraltro il volume è dedicato, come già *Verga moderno* –, che identificava nei *Malavoglia* il romanzo del mito e nel *Mastro-don Gesualdo* il romanzo della storia, Luperini legge un passaggio netto tra i due romanzi maggiori confermandone la dicotomia. Il primo è ancora, in parte, il romanzo del simbolo, mentre il secondo è il romanzo dell'allegoria; il primo è cioè ancora a metà del guado tra premoderno e moderno, e coniuga insieme registro lirico e straniamento ironico; il secondo, al contrario, vede un protagonista del tutto inserito nel mondo nuovo senza possibili nostalgie regressive, la sua esperienza esistenziale è frantumata a partire dall'architettura narrativa e si configura come allegoria di una vita che procede insensatamente verso la morte. Luperini, che a tratti quasi avverte nei *Malavoglia* la legittimazione di una visione arcaica nell'ottica del narratore, più che nello sguardo dell'autore, comunque finisce col ritenere che nel romanzo operi ancora la tentazione di rievocare un passato mitico. Se l'affermazione del mutamento è alla fine chiara: «*I Malavoglia* non sono una saga regressiva, ma una tragedia moderna» (p. 68), nondimeno la tragedia, e cioè l'ineluttabilità del progresso, convive con un autore che «si volge indietro, con atteggiamento di

studio e insieme di amara nostalgia, a ricostruire un tempo etnologico e a rimpiangere un mondo unitario e mitico ormai perduto» (p. 66); in modo più accentuato nel precedente *Simbolo e «ricostruzione intellettuale nei Malavoglia* (pp. 115-52) si sostiene: «Il mito del “fresco e sereno raccoglimento” dell’ambiente rusticano [...] resiste intatto nella nostalgia e nel ricordo» e «Quelle fratture che l’intelletto aveva realisticamente studiato e sottolineato, ora la memoria e il simbolo le colmano. Ancora una volta viene confermata la formidabile capacità dell’arte di capovolgere il negativo in positivo, l’orrore in idillio.» (p. 151), fino a decretare: «I Malavoglia [...] sono pur scritti sulla soglia d’addio di quel sogno, e ne conservano un’impronta indelebile» (p. 152). Tra i due romanzi ci sarebbe comunque una posizione molto diversa dell’autore, stratega di un’impersonalità che proietta l’interpretazione sul terreno del montaggio delle vicende narrative: a una residua adesione al vagheggiamento di un mondo di valori contadini che ‘amaramente’ scompare si sostituisce l’indagine su una realtà moderna, ormai irrimediabilmente distante dalla natura, segnata da mediazioni artificiali e dall’insanabile «estraneità» del protagonista. Questi nell’ultimo capitolo è catapultato in un mondo che non comprende e da cui è incompreso: «Così la figura dell’‘incomprensione’ [...] diventa la cifra stessa del romanzo e dell’esistenza che vi è figurata, dunque una rappresentazione della sua sostanziale estraneità al senso» (p. 180). La dimensione «allegorica» del *Mastro* per Luperini, sulla scorta dell’idea di allegoria moderna di derivazione benjaminiana, risiede allora in una espropriazione di senso che collima con la morte. Questa interpretazione si concentra nella lettura del finale dei *Malavoglia* su cui Luperini ritorna con accenti diversi, in più saggi (pp. 62-66; 150-52; 154-57) fino a metterla al centro di *la pagina finale dei Malavoglia* del 2007 (pp. 205-22), a testimonianza di un nodo critico su cui è necessario continuare a riflettere. In una lettura analitica si rilevano nello sguardo di ’Ntoni che si allontana i segni anche linguistici di un luogo remoto uguale a se stesso che ricomincia la sua giornata come sempre, secondo un tempo ciclico ed etnologico. A questo tempo e spazio si contrapporrebbe solo il personaggio che se ne è allontanato e ora se ne deve distaccare per sempre, mentre l’«ambigua» battuta finale con l’irruzione di Rocco Spatu vi aggiungerebbe «una smorfia dolorosamente ironica» (p. 218) e, insieme alla presenza dello zio Santoro e di Brasi Cipolla con la Mangiacarrubbe contribuirebbe a decretare quanto «lo strazio dell’addio ne risulti raddoppiato». L’amarezza per un passato che il soggetto non può recuperare sarebbe dunque la cifra di questa conclusione. Eppure si può leggere il finale in modo diverso. Nonostante ’Ntoni abbia preso coscienza, il rimpianto non può fare a meno di cozzare con un presente irreversibile, di cui sono attestato gli unici luoghi e nomi avvistati nell’ultima pagina: l’osteria dello zio Santoro, la bottega di Vanni Pizzuto, e infine Rocco Spatu. Quest’ultimo solo antifrasticamente può cominciare la sua giornata all’alba, contrapponendo al ritmo e all’etica del lavoro dei pescatori che si risvegliano un’altra Acì Trezza entrata ormai nel moderno. Così l’addio al paese non può essere che illusoriamente e momentaneamente idillico, per lasciare realisticamente il posto al disincanto e alla scoperta del tramonto di un mondo, con la conseguente negazione della sopravvivenza di ogni possibile ordine alternativo. Del resto, come nota anche Luperini, il paese è costantemente attraversato da una logica economica in antitesi con ogni ipotesi di valorizzazione ideale del mondo rusticano. Se si accoglie quest’altra visione tra *I Malavoglia* e il *Mastro* non c’è tanto uno sviluppo ideologico in direzione più radicale e pessimistica, quanto una diversa posizione del narratore in sintonia con la rappresentazione di due ambienti diversamente trasformati dal progresso. Nel primo si assiste a un mondo contadino ancora in bilico tra un passato comunque non mitizzato, segnato da un tempo ripetitivo niente affatto rasserenante, e un presente attraversato da un’ansia di cambiamento – e magari emancipazione - che non porta ad alcun esito utopico-positivo. Nel secondo siamo nel cuore della trasformazione antropologica in un ambiente disomogeneo e socialmente stratificato dove l’interesse e il profitto accentuano l’individualismo egoistico impedendo ogni solidarietà affettiva e familiare, come ogni ottica comunitaria.

Il secondo aspetto della lettura di Luperini riguarda una costante attenzione storiografica. Proprio la definizione «Verga moderno» indica una collocazione dello scrittore: da un lato, attento ai rivolgimenti del proprio tempo, con una sottolineatura, attraverso la prefazione ad *Eva* e poi quella ai *Malavoglia*, della rottura antropologica causata dalla «civiltà» «di banche e di imprese industriali»; dall'altro, questa formula ne proietta l'opera come anticipatrice del clima letterario del primo Novecento. Così Luperini sottolinea la novità del personaggio verghiano, a partire dalla centralità di 'Ntoni – e non del nonno – nei *Malavoglia*: «mentre padron 'Ntoni è un personaggio epico e monologico [...] 'Ntoni è personaggio romanzesco e problematico, un personaggio in crisi, aperto a linguaggi e a verità diverse [...]. Nel romanzo la funzione capitale dell'eroe cercatore spetta a lui, a lui spetta la ricerca del senso [...]. 'Ntoni è moderno anche perché scisso. È sempre diviso fra due mondi, e sempre collocato in quello da cui vorrebbe essere lontano.» (p. 48). Ancor più intimamente segnato da una scissione è il *Mastro-don Gesualdo*: «Se nei *Malavoglia* il contrasto fra valori e sentimenti da un alto e logica economica e cinismo dall'altro si sviluppava narrativamente nella contrapposizione fra la famiglia Toscano e i paesani di Trezza, ora il conflitto si è interiorizzato, è tutto dentro il protagonista e lo tormenta “peggio di una vespa”.» (p. 164). In quest'ottica entrambi i romanzi, in scala diversa, annunciano la mobilità e la crisi del personaggio moderno, già sottoposto a un fallimento del proprio progetto di esistenza e dunque orientato a prefigurare le prime avvisaglie del modernismo (altra categoria storiografica promossa da Luperini) con le inquietudini del soggetto e dell'identità. In direzione storiografica si muove anche *Verga e l'invenzione della novella moderna* (pp. 99-111) nel quale si individuano alcune caratteristiche del genere breve, per cui «Verga apre un processo che culmina in Pirandello e Tozzi» (p. 108): il racconto per episodi con bruschi cambi di scena, frequenti ellissi, e conseguente montaggio delle sequenze (si può sottolineare in proposito quanto ha evidenziato l'edizione critica delle *Rusticane* sullo spostamento di interi brani narrativi nelle fasi correttive); la rappresentazione «ravvicinata e di scorcio» (p. 106); e soprattutto la progressiva tendenza a trasformare l'evento inaudito, base della novella più tradizionale, in evento banale.

Le considerazioni sul «destino del personaggio-uomo» si incrociano con il terzo aspetto di questi studi luperiniani, quello forse più approfondito negli scritti degli anni duemila, e sottolineato dalla valorizzazione della lettura debenedettiana, in specifico riproposta e analizzata in *Debenedetti interprete di Verga* (pp. 247-54); è una lettura che il grande critico psicanalitico adottava per il primo Verga e che Luperini approfondisce per *Eva* ed estende ai *Malavoglia*. Secondo questa proposta esiste un trascurato fondo biografico nell'opera di Verga, volutamente occultato e rimosso dal suo stesso autore, tenuto a distanza tramite lo schermo di un narratore che non si identifica con le passioni del protagonista, nei romanzi degli anni '70; questo «autobiografismo *en travesti*» si rivela ancora più garantito dalla proiezione improbabile su un personaggio remoto come 'Ntoni, protetto dalla differenza di stato sociale e di mentalità e dalla mancata adesione del narratore («*Immaginarmi il ritorno*». *Sull'autobiografismo en travesti di Verga*, pp. 33-46). In questa direzione, con una tesi rievocata in più occasioni, si sottolinea «la modernità di *Eva*» (così il titolo di un altro saggio di Luperini, raccolto in *Controtempo* del 1999) e la proiezione dell'autore nel personaggio di Enrico Lanti. Nel fallimento di Enrico confluiscono le ansie dello stesso Verga per il proprio progetto di promozione letteraria e per il distacco da casa, in concomitanza con le tentazioni dell'ambiente fascinoso della grande città.

A quest'approccio si affianca una lettura che dà il giusto peso alla conquista dell'impersonalità, sia in termini di liberazione delle tensioni autobiografiche, sia nei termini di una poetica che caratterizza la produzione maggiore: in questa direzione non è più *Nedda*, con la nuova tematica degli umili, come voleva Capuana e con lui una lunga tradizione, bensì *Rosso Malpelo* a rappresentare la svolta in direzione verista, esito di una lenta presa di distanza dell'autore dall'identificazione con i suoi eroi, che si apre a una pluridiscorsività narrativa. A partire da un'esegesi di questa novella ritenuta fondamentale, la cui importanza supera la priorità fin allora

accordata a *La lupa*, Luperini sottolinea anche quella che ritiene l'influenza decisiva dell'*Inchiesta in Sicilia* di Franchetti e Sonnino sull'osservazione del mondo contadino nella novella e poi nei *Malavoglia*. Una ricostruzione che, se mostra indubbiamente delle concordanze tra i contadini di Sidney Sonnino e i pescatori di Aci Trezza, forse eccede nell'attribuire certe scelte di Verga alla lettura dell'*Inchiesta*, facendone un autore documentato sui libri alla maniera di tanti naturalisti, e trascurando i risultati di un'osservazione ed esperienza diretta.

**Katia Trifirò**

Donatella Orecchia

*Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 978-88-5756-107-3

Il volume che Donatella Orecchia dedica a Carlo Quartucci, oggetto di ricerca attentamente indagato dall'autrice in numerosi lavori pubblicati nel corso degli anni, nasce dalla restituzione di un'esperienza personale – maturata dalle lunghe conversazioni con il grande teatrante messinese, scomparso il 31 dicembre 2019, – e risponde all'urgenza di colmare un vuoto storiografico. Da questo punto di vista, nota Orecchia, sebbene di Quartucci si sia scritto, e sebbene egli stesso abbia contribuito a costruire una memoria delle proprie attività, manca ancora «un ragionamento di ampio respiro che indaghi il suo pensiero di lungo corso e le pratiche teatrali connesse» (p. 10). In particolare, lo sguardo della studiosa mira a ricostruire la complessa e “irrequieta” stagione artistica che, dagli esordi sino ai primi anni Ottanta, consente di verificare la piena appartenenza dell'artista alla «lunga storia novecentesca internazionale di chi si è posto domande radicali sul senso e sulle possibilità del teatro», nel solco di una storia più ampia «che attraversa molte realtà, e molte utopie: la storia di quegli atti di rivolta che intendevano cambiare non solo il teatro, ma la società e l'uomo con essa» (p. 14).

Per queste ragioni, “visioni” e “pezzi di memoria”, ricuciti da Orecchia nel tessuto composito di una narrazione nutrita da dialoghi, incontri, racconti dei protagonisti di quella stagione – compagni di strada, spettatori, critici – intersecano un ventennio fra i più complessi del Novecento, cruciale non solo per Quartucci, ma anche per il teatro stesso, attraversato da fermenti culturali inediti a contatto con la musica, le arti figurative e plastiche, il cinema, la radio e la televisione. Le vicende sottese ai mutamenti e alle pratiche che investono la scena italiana ed internazionale sono evocate tra le pagine come sottotesto necessario per inserirvi all'interno il percorso di Quartucci, che «se per un decennio si era trovato spesso nel mezzo dei dibattiti più vivaci come protagonista, dopo il 1969 esce anch'egli dal teatro, si sottrae anche allo sguardo della critica e dà l'avvento ad una nuova ricerca» (p. 13). Le motivazioni di questa scelta, spiega Orecchia, sono al centro degli interrogativi che il volume sollecita, in quanto costituiscono «uno dei nodi più importanti ma anche uno degli snodi più critici della storia della ricerca teatrale italiana» (*ibidem*), tanto più che Carlo Quartucci «non è l'unico in Italia a uscire dal teatro, ma è forse colui che lo fa nel modo più drastico e poi, presto, rimosso dal resto della società teatrale» (*ibidem*)

A partire da queste premesse, il viaggio nei primi vent'anni dell'avventura umana e artistica di Quartucci tende a configurarsi nella forma avvincente del «romanzo di una vita teatrale» (p. 17), in grado di unire al rigore scientifico della ricerca un montaggio narrativo che compone testimonianze, documenti, voci e immagini come tessere di un sondaggio inesausto sugli sconfinamenti continui tra storia collettiva e vicende individuali, processi artistici e scelte esistenziali. La scrittura segue così una traiettoria articolata secondo direzioni multiple, corrispondenti ai tratti che, nella prospettiva dell'autrice, caratterizzano la figura di Quartucci e ne definiscono il ruolo sulla scena, esplorati e problematizzati come altrettante questioni critiche. Tra queste, vero e proprio filo rosso del volume, vi è l'irrequietezza in quanto “poetica del moderno”, insieme all'urgenza di mutare percorsi e reinventare forme teatrali, come «segno caratteristico di un artista che della condizione di precarietà e incertezza propria di tutta l'arte moderna [...] ha fatto un banco di prova e un modus creativo costanti» (p. 11).

A segnare e caratterizzare il “viaggio” di Quartucci fin dagli esordi, emerge il suo interesse specifico per alcune aree di ricerca, che il racconto di Orecchia individua e articola storicamente. Centrale, in questa prospettiva, è l’idea – ma anche la pratica – del teatro come “processo” autoriflessivo, secondo una direzione esplorata, tra gli altri, da Marco De Marinis e Gerardo Guccini (cfr. p. 15). Incrociando più fonti, livelli e metodi, l’indagine affronta poi la complessità del rapporto di Quartucci con la tradizione – quella popolare siciliana, del teatro di prosa italiano, delle grandi avanguardie storiche europee –, per metterne in luce i punti di rottura e le linee di continuità, come quelle che si evidenziano, fra l’altro, «nella ripresa e nella rielaborazione di uno degli elementi cardine dell’organizzazione teatrale interna a quelle tradizioni (la compagnia di ruolo itinerante)» (*ibidem*).

Tra le altre questioni affrontate, vi è la concezione e la sperimentazione, da parte di Quartucci, di una regia critica rispetto alla regia demiurgica e tesa ad accogliere e a fare i conti, invece, con il disordine, l’improvvisazione, gli elementi di disturbo, «simile alla direzione di un circo», in un teatro che «non si replica, perché vive solo la dimensione del qui e ora, in una progettualità che viene ininterrottamente discussa, verificata e smontata» (*ibidem*). Da questo punto di vista, l’assunzione della funzione registica avviene, per Quartucci, nella forma dialettica della continua interrogazione e della messa in crisi della regia esistente, dalla doppia prospettiva della pratica di un “teatro diverso” e del combattimento corpo a corpo «con le strutture vigenti del teatro di allora e, dunque, con la regia e il suo concetto» (*ibidem*). È, piuttosto, nella determinante funzione attorica, che coinvolge e investe tutte le altre figure coinvolte nella scrittura scenica, prendendo forma in «una drammaturgia dei corpi scenici» (*ibidem*), che il gioco teatrale appare destinato a trovare il proprio perno.

In questo senso possono essere lette, al culmine del processo di deflagrazione dell’intera struttura di riferimento – il teatro, i critici, gli edifici, le istituzioni –, le *Note di regia per Il lavoro teatrale*. Si tratta del primo testo scritto con un stile «ormai sciolto dall’argomentare razionale e critico che aveva caratterizzato i suoi interventi precedenti» (p. 173), sintomo della liberazione anche linguistica che caratterizzerà d’ora in poi l’esperienza di Quartucci, soprattutto in “Camion”: un linguaggio più lirico, allusivo, ironico, frammentato, alle soglie di una svolta che riguarda «lo spazio unitario, l’attore e l’atteggiamento inteso come mentalità teatrale, la regia come disturbo, l’azione che coinvolge tutti, spettatori compresi» (*ibidem*).

Ulteriori tasselli dell’avvincente sfida ai confini e ai codici dei linguaggi performativi che la ricerca di Quartucci configura sono esaminati, da Orecchia, nella relazione stretta che l’artista intesse con il mondo dell’arte figurativa e plastica, estendendo la propria ricerca drammaturgica allo spazio e alle Arti. In connessione a questa istanza possiamo collocare l’uscita dal teatro non solo come vera e propria necessità politica, ma anche come “sfondamento” degli argini del linguaggio teatrale verso i linguaggi della radio, della televisione, del cinema, nonché l’apertura al contesto della ricerca internazionale, fin dagli anni Sessanta, destinata ad approdare a partire dagli anni Ottanta alle collaborazioni con artisti di tutta Europa (p. 15).

Intrecciando tali nuclei tematici con la dimensione cronologica che scandisce le tappe del viaggio di Quartucci tra il 1959 e il 1979, l’indagine di Orecchia intercetta nella prima parte il percorso destinato a condurlo da Roma a Genova (1959-1965) e prosegue, nella seconda parte, lungo le tappe successive di Torino e Venezia (1966-1969). A fare da bussola, la mappa ideale fornita dalle opere – lette anche attraverso ciò che vi ruota intorno e le nutre, «i processi, i contesti, le persone», e come occasioni attorno alle quali coagulare «percorsi, pensieri, dibattiti, fonti» (p. 222) –, dalle collaborazioni artistiche, dalle istanze poetiche e dalle pratiche sceniche. In questa traiettoria, la studiosa intercetta i segni che evidenziano discontinuità e cesure, come quella che, proprio con *Il lavoro teatrale*, segna l’uscita definitiva dal teatro istituzionale e la lunga stagione del progetto “Camion”, laboratorio permanente condiviso con Carla Tatò. A questa fase corrisponde l’ultima parte del libro, costruito dall’autrice non attraverso i riferimenti relativi agli spettacoli, ma



adattando la scrittura alle «tracce disperse di un lungo viaggio che fu un continuo caricare e scaricare materiali (vissuti, esperienze, incontri, fotografie, nastri magnetici, parole, gesti)», nel tentativo di «rendere conto della linea, del progetto, della cornice» (p. 223); in una parola, dell'«utopia», che si rivela come una delle chiavi privilegiate per penetrare l'incessante movimento di quella *recherche* senza fine che il teatro di Quartucci incarna, a costo di fallimenti e delusioni, «stravedendo» la scena. A completare il volume, un'appendice di Rodolfo Sacchettini sul rapporto con la radio, affrontato come percorso autonomo (*Nastri magnetici, materiali sonori: Carlo Quartucci e la radio*, pp. 321-336), l'elenco delle opere teatrali, televisive, radiofoniche e cinematografiche; la bibliografia degli scritti di Carlo Quartucci.

**Luca D'Ascia**

Andrea Orsucci

*Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*

Pisa

Edizioni della Normale

2015

ISBN 88-7642-544-6

Questo lavoro di Andrea Orsucci, professore ordinario di Storia della Filosofia all'Università di Cagliari, ricostruisce in maniera solida e originale il retroterra filosofico e culturale della produzione letteraria e saggistica di Malaparte. L'analisi è rigorosamente immanente: Orsucci si concentra sulla scomposizione tematica dei testi malapartiani e sull'identificazione delle loro fonti intellettuali piuttosto che sulla ricostruzione circostanziata dei loro contesti genetici e obbiettivi specifici in rapporto alle aspettative del pubblico. Lo studioso sottolinea come l'eccessiva attenzione prestata alla personalità camaleontica di un autore a suo avviso sottovalutato abbia impedito di riconoscere la coerenza di fondo di una meditazione a fondo religioso che si ispira alla tradizione della mistica tardomedioevale e della scrittura moralistica dell'età barocca e che perviene a risultati scettici e "antiumanistici" tali da giustificare una persistente diffidenza da parte della critica letteraria "impegnata". Apparentemente legate all'occasione cronachistica ed alla "presa diretta" dell'attualità politica, opere come *La rivolta dei santi maledetti* e il dittico della seconda guerra mondiale (*La pelle* e *Kaputt*) vanno invece considerate anzitutto come variazioni su una trama sottile di allusioni colte (in cui grandi personalità del barocco come Calderón de la Barca e Daniello Bartoli fanno la parte del leone) che configurano nel loro complesso una riflessione polemicamente 'inattuale' (nel senso di Nietzsche) sulla crisi della 'modernità'. Quest'ultima appare identificata con la retorica umanitaria e democratica; le si contrappone la condizione contemporanea come ritorno al sentimento 'oceanico' dell'infinito inumano e 'umanizzazione' attraverso l'esperienza limite del conflitto bellico e della sofferenza animale dell'individuo ridotto al suo nucleo esistenziale più precario e irriducibile, sofferenza refrattaria a qualsiasi interpretazione ideologica. Questa impostazione rivela un forte influsso delle cristologie eterodosse di Solov'ev e di Berdjajev come pure dello 'spirito di scissione' di classe dell'anarco-sindacalismo di Sorel, contrapposto allo 'spirito di conciliazione' della socialdemocrazia. Alla 'retorica' come veicolo di 'grandi narrazioni' univoche si oppone la coscienza di una radicale ambiguità metamorfica del reale che comporta la ripresa di forme espressive del barocco, volte a sottolineare la compresenza nella ricchezza polisemica della percezione fenomenica di morte e vita, naturale e artificiale, corporalità e simulacro. Ma l'aderenza alla *Weltanschauung* barocca non si limita alla dimensione stilistica: Malaparte critica il formalismo dell'ermetismo a lui contemporaneo e, prendendo le distanze dalla 'torre d'avorio', rivendica una letteratura capace di affrontare tematiche complesse di civiltà e di cultura. La riscrittura di autori secenteschi, in particolare Bartoli, si riallaccia al futurismo fiorentino di Papini e di Soffici e trova il suo complemento in un vivo interesse per il surrealismo. Nei 'palinsesti' di Malaparte, refrattari ad ogni precisa classificazione di genere letterario, echeggiano i motivi barocchi dello straniamento, dell'ibridismo, della 'natura morta' in forma di predilezione per paesaggi inospiti e disumanizzati su cui si proietta l'indifferenza di una natura-destino estranea ad ogni interesse umano e liberata da qualsiasi abbellimento patetico e 'malinconico' di tradizione romantica. Questa concezione del mondo si nutre dell'"odio per l'uomo" (quanto meno per l'uomo dell'umanesimo) e risulta corrosiva nei confronti di qualsiasi attivismo storico, senza escludere quel concetto esistenzialistico sartriano di responsabilità dell'individuo eticamente impegnato nei confronti dell'umanità intera su cui Malaparte si esprime con pesante sarcasmo. L'accettazione

oggettiva e rassegnata di questa indifferenza della natura è anche all'origine di un'interpretazione del paesaggio italiano e del carattere italiano agli antipodi della 'nostalgia' nordica, esemplificata dalle descrizioni della campagna romana di Ferdinand Gregorovius, e imperniata viceversa intorno all'attualità 'intemporale' e paradossale di un sostrato mediterraneo precristiano e preclassico, caratterizzato dalla sacralità degli animali e degli esseri mostruosi e deformati che assurgono in un contesto magico a figure mediatrici di una religiosità ctonia priva di speranza e di aspettative escatologiche. Questa visione malapartiana è assai vicina all'immagine della civiltà contadina adoratrice della morte stilizzata da Carlo Levi. L'autore torinese - confinato ad Aliano in Lucania, come Malaparte critico della modernità dal punto di vista del sacro, se non propriamente del religioso (*Paura della libertà*) e compiaciuto imitatore della tematica macabra de *La pelle* nella parte finale de *L'orologio* (1950) in cui rappresenta il "ventre di Napoli" -, nel suo *Cristo si è fermato ad Eboli*, altro *unicum* memorialistico-letterario-filosofico, conia figure come quella del «sanaporcelle», proiettate su un remoto orizzonte mitico, che ricordano la compiaciuta descrizione malapartiana del «beccai» di Lipari, l'isola «preistorica» dove trascorre il confino lo scrittore pratese.

**Alessandro Gaudio**

Maria Panetta

*Le ossessioni di Morselli: soggettivismo, isolamento e tracotanza in Dissipatio H.G.*

Manziana (Roma)

Vecchiarelli

2020

ISBN 978-88-8247-441-6

Un anno dopo l'uscita di *Un pacchetto di Gauloises* (Roma, Castelvecchi, 2019), biografia di Guido Morselli scritta da Linda Terziroli, e dell'edizione del racconto inedito dedicato all'incontro immaginario tra Pio XII e Stalin (G. Morselli, *Il grande incontro*, a cura di Linda Terziroli, Milano, De Piante Editore, 2019), la bibliografia degli studi morselliani si arricchisce di un altro importante tassello, questa volta consacrato al romanzo cui il nostro si dedicò per ultimo, prima di porre fine alla sua esistenza con un colpo di pistola nella notte tra il 31 luglio e il 1° agosto 1973: il celeberrimo *Dissipatio H.G.* Ne è autrice Maria Panetta, studiosa di cose morselliane ormai da più di dieci anni, da quando pubblicò il saggio intitolato *Da Fede e critica a Dissipatio H.G.: Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia* (in *Morselliana*, «Rivista di Studi Italiani», numero monografico dedicato a Guido Morselli, a cura di Alessandro Gaudio, a. XXVII, n. 2, dicembre 2009, pp. 205-237), punto di partenza delle pagine che qui si recensiscono.

*Le ossessioni di Morselli*, incluso da Vecchiarelli nella bella collana intitolata *Memoria bibliografica* e diretta da Nicola Merola, è tutto focalizzato su *Dissipatio H.G.*; ha però il pregio di individuare la ricorrenza di alcuni concetti-chiave lungo l'intera opera di Morselli, passando più nello specifico dalla produzione saggistica (*Proust o del sentimento, Realismo e fantasia e Fede e critica*, in particolare) e da numerosi appunti diaristici, dove quelle ossessioni si rivelano più plasticamente. Ad ogni modo, Panetta non trascura come motivi e temi partecipino degli altri romanzi: su tutti, *Uomini e amori*, il primo scritto da Morselli, cui è dedicata l'appendice del volume, intitolata *Una piccola indagine lessicografica*.

Al lettore appare subito chiaro, grazie alla strenua attenzione rivolta ai testi, come termini quali *egoismo, solipsismo, soggettività, individualità, antropocentrismo, isolamento, suicidio* e altri si siano rincorsi lungo tutta l'opera di Morselli. Certo, si tratta di una ricorsività che non li ha lasciati quasi mai uguali a se stessi, nella misura in cui sono stati affrontati di petto, interrogati e riconsiderati, in modo tale che quel lettore si sia giovato dell'averli potuti comunque riconoscere a ogni stadio del loro processo di evidenziazione e di interrogazione. La maniera in cui tale ricorrenza si tramuti in coerenza, seppure sempre discussa dialetticamente, è, come è noto, caratteristica propria dei grandi scrittori.

Oltre a far parlare i testi, Panetta ricorre sistematicamente a chi se ne è già occupato, mostrando (a sua volta in maniera forse un tantino ossessiva) quanto bene riesca a padroneggiare la materia. I passaggi nei quali c'è maggiore armonia tra ricostruzione e proposta critica sono, a mio avviso, quelli dedicati al *Diario* e alle riflessioni morselliane sul suicidio, occorrenza che, com'è noto, dà la stura alle vicende di *Dissipatio H.G.* Specialmente *Capitolo breve sul suicidio*, scritto da Morselli nel 1956 e poi incluso nella raccolta di saggi intitolati *La felicità non è un lusso* (a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994, pp. 114-128), comprende tutta una serie di considerazioni che consentono di definire meglio tanto i margini del gesto con il quale lo scrittore varesino pose fine alla propria esistenza, quanto le ragioni che lo indussero a scegliere come prima pagina dell'ultimo romanzo un tentativo di suicidio non riuscito. Solo il volontario rifiuto della vita – per Morselli – è precisabile in termini di suicidio. Tale definizione, però, sottrae al novero del termine la quasi totalità dei casi classificati come tali: «messici per una tal via (quale del resto è indicata dal buon

sensu e della giustizia), il numero dei suicidi che meritano questo nome, si riduce a ben poco» (*Capitolo breve sul suicidio* cit., p. 123). Nel gesto di darsi la morte, per come lo intende il nostro, c'è insomma qualcosa di diverso da un grande rifiuto, da un atto gratuito. C'è angoscia, c'è disperazione, c'è magari solitudine, ma c'è anche il desiderio di criticare «certi eccessi della nostra civiltà troppo complicata e onerosa» (ivi, p. 126) e, quindi, di contrapporsi a essa.

D'altronde, la strada tracciata da questo pensiero è già visibile nel *Diario* sin dai primi anni Quaranta, e questo fa sì che il *suicidio* rientri a pieno titolo tra le ossessioni individuate dalla precisissima Panetta: da una condanna del suicidio come gesto privo di giustificazioni Morselli perviene, negli anni Cinquanta, a negarne quasi l'esistenza, perché troppi sono, alla fine dei conti, i casi che non possono essere etichettati come tentativi volontari di togliersi la vita. La Cosa-suicidio, ossia il desiderio di compierlo, causa la *dissipatio*, l'evento-verità con il quale inizia il romanzo scritto nel 1973. Da esso è possibile desumere un'idea di suicidio che, da fuga, diventa una sorta di atto etico che risponde alla paura, all'angoscia di un uomo rimasto al buio. La condizione di cieco e atterrito individualismo in cui è infitta la società capitalistico-borghese può essere smossa soltanto da un atto di coscienza che, paventando il collasso del sistema socio-economico a cui continuiamo ad attenerci, si pone come vero e proprio avvertimento finale, distopia critica che rimette in funzione coscienza e conoscenza. Si vede bene come, seguendo il percorso di un concetto, si finisca per giungere, allo stesso modo che in molti altri romanzi di Morselli, in un luogo incongruo, dal quale provare a resistere alla svagata oggettività dei tempi. In egual misura questo luogo incongruo rappresenta, con ogni evidenza, la ragione principale per cui i suoi romanzi sono sfuggiti a ogni tentativo di classificazione e perché, come giustamente nota Panetta in una delle pagine più riuscite del suo libro, tanta diffidenza abbiano sollevato negli ambienti italiani della critica e dell'editoria: «il rifiuto dei suoi manoscritti, dunque, si configura anche quale rifiuto, da parte di gran parte degli intellettuali italiani dell'epoca, di aprirsi al nuovo, allontanandosi dal cerchio rassicurante delle caratteristiche che delineavano, a loro giudizio, l'italianità e il letterato-tipo del Paese nonché i contenuti e lo stile tipici della nostra narrativa» (p. 240). Insomma, ce n'è abbastanza per riconsiderare per lo meno l'idea ingessata di *canone* e di *genere* che, in molti casi, ha purtroppo sostituito il pregiudizio alla critica. E ciò dovrebbe valere tanto per la letteratura quanto per la quotidianità nella quale siamo infitti.

**Dario Tomasello**

Michele Perriera

*Uno scrittore in redazione. Articoli, cronache, critiche, commenti di vita culturale. «L’Ora» 1961-1992*

Palermo

Sellerio

2020

ISBN 978-88-3894-087-3

La traccia indelebile lasciata da Michele Perriera nell’ambito della cultura teatrale siciliana non è mai stata in discussione, almeno nell’isola. L’impegno testardo, spesso inascoltato, di Perriera ha trovato esiti fecondi in un florilegio di artisti che alla sua vocazione tenace devono il senso del proprio mestiere (Emma Dante su tutti).

Il volume recentemente edito da Sellerio, con l’introduzione di Piero Violante, riunisce in modo benemerito, i contributi di Perriera al glorioso giornale di Palermo «L’Ora», destinato a rappresentare negli anni remoti dell’esordio del “biondino in cronaca” (come Perriera veniva chiamato) un vero e proprio, decisivo, apprendistato.

Un significativo romanzo di formazione, quello che si svolge per Perriera, presso la redazione palermitana sotto la guida di Pino Basile e di Vittorio Nisticò, autentica anima del quotidiano. Le stesure reiterate degli articoli e la concentrazione inesausta pretesa da quel «mestieraccio affannato» (p. 17) trovano un sorprendente riscontro, già dal primo incontro con Basile, nella vertigine di un pavimento ricoperto di palline di carta, retaggio dei tentativi di una lunga, interminabile, giornata alla scrivania. Un tirocinio frastornante che trasfigura presto quell’ambiente, destinato a divenire familiare, nella foggia di un battello ebbro. A Perriera sembra che i locali della redazione, la sua stessa stanza «navigasse sulla carta» (p. 18).

Tutto questo avviene sullo scorcio della fine degli anni Cinquanta. Perriera si sente votato al teatro, ma una serie di delusioni sembra sospingerlo verso la critica teatrale, come spazio periferico in cui frequentare la scena, senza soffrire il peso di una ingiusta esclusione.

Il suo impegno come cronista viene premiato e nel 1961 una sua novella, *Il nano*, viene ospitata dal giornale.

Poi però arriva l’anno fatidico. Quel 1963 in cui Perriera pubblica per Feltrinelli *La scuola di Palermo* cui segue la *Principessa Montalbo*. Perriera diventa un punto di riferimento dello sperimentalismo italiano e, ovviamente, l’animatore principale del Gruppo ’63 che prende le mosse proprio dalla sua Palermo.

Nel frattempo, lo scrittore era anche tornato al teatro con *Lo scivolo* (1963) cui seguì nel 1970 *Morte per vanto*, una riscrittura del *Faust* di Marlowe.

All’inizio degli anni Settanta, Perriera è ormai considerato un operatore culturale tra i più importanti del capoluogo. Nisticò gli affida un inserto culturale del giornale, “Palermo idee”, ed è proprio in questo contesto che, sulla scorta della scoperta di una ricercatrice di anglistica dell’Università di Palermo, avviene la straordinaria segnalazione da parte di Perriera di un articolo pubblicato nel 1926 dal quotidiano. Il titolo del breve pezzo era *Pagine strane di uno stranissimo libro* e si trattava di una recensione, pur perplessa, all’edizione del 1922 di Shakespeare and Co. dell’*Ulisse* di Joyce.

Perriera incaricò Antonio Pizzuto di testimoniare quella remota e lungimirante segnalazione del capolavoro joyciano da parte del quotidiano. Lo scrittore palermitano rispose generosamente ricordando anche il particolare rilevante dell’acquisto di una copia del prezioso volume, da lui



stesso suggerita alla Biblioteca Nazionale. Copia lungamente compulsata da Pizzuto e ricoperta di «ignobili matitate» (p. 31).

Nel volume, gli articoli di Perriera sono inquadrati in ordine cronologico a partire dagli esordi sino all'ultimo pezzo nel maggio del 1992, *Arrivederci*, destinato ad essere invece un addio, come segnala Violante nella sua prefazione.

Come organizza il proprio stile, lo *scrittore in redazione*, allora?

Con la serietà e talora con il carattere concettoso e involuto con cui concepiva il proprio lavoro letterario e drammaturgico.

Da questo punto di vista, il titolo si rivela indovinato per più di un aspetto. Perriera è stato per tutta la vita un giornalista singolare, un cronista incapace di abbandonarsi del tutto all'evidenza della quotidianità e interessato, più che altro, ad una sua trasfigurazione, al suo porgersi come appiglio per un affondo più decisivo, per il rovello inesauribile che abita la sua pagina.

Capita così che, meta-narrativamente, l'intuizione più probante sul senso del proprio lavoro di letterato capace di riverberare, nel tempo stringente della cronaca, un'escatologia di ampio respiro, si trovi in una delle interviste e precisamente quella dedicata al sornione e sfortunato pugile palermitano Nino Castellini. Qui Perriera scopre nel mestiere amato-odiato, l'amara verità di un sondaggio inane nel cuore della realtà: «[...] l'intelligenza critica è spesso come un ossobuco: si fa mangiare ai margini e lascia un vuoto al centro» (p. 144).

**Giorgio Nisini**

Francesca Sensini

*Pascoli maledetto*

Genova

il melangolo

2020

ISBN 978-88-6983-007-5

La figura di Giovanni Pascoli, così come è venuta cristallizzandosi nei profili critici e nelle storie letterarie, nei ritratti che continuano a essere tramandati nelle scuole italiane fin dai tempi di Croce, in una narrazione *mainstream* che privilegia determinate scelte antologiche (*Myrica* su tutte) e immagini prêt-à-porter di facile fruizione, presenta, secondo Francesca Sensini, professoressa associata in Italianistica all'Université Côte d'Azur di Nizza, il rischio di nascondere la complessità di un autore dalla portata europea e di perpetuarne un'immagine pubblica eccessivamente paludosa e rassicurante. C'è un lato in ombra, in Pascoli, nella sua vita e nella sua poesia, nella sua personalità pericolosamente incastrata nel cliché del poeta delle piccole cose, dell'adulto rimasto bambino che si rifugia nel nido familiare, ossessionato dai traumi infantili e dai rovesci del destino, che andrebbe sondato con attenzione e metodo per revisionare e mettere davvero a fuoco la sua fisionomia d'artista. Sensini lo fa con lo scrupolo dell'accademica, sostenendo ogni affermazione con puntelli teorici, dimostrazioni, documenti, analisi puntualissime, ma anche con la coraggiosa verve della polemista e della "partigiana". «Questo è un lavoro a tesi ed un lavoro di parte», scrive infatti in premessa al volume: «la tesi è che Pascoli sia il nostro poeta maledetto o, detto altrimenti, che debba essere ricondotto a quella temperie estetico-filosofica e studiato in una prospettiva risolutamente europea». La partigianeria è nel proposito «di far le vendette del poeta» aspirando a una lettura nuova, che porti nel discorso comune ciò che emerge ormai sempre più chiaramente nel discorso specialistico, «dove certe cose sono acquisite, ma restano in qualche modo splendidamente isolate senza farsi discorso condiviso» (pp. 14-15).

La proposta è sicuramente ambiziosa: un Pascoli maledetto, *à la Verlaine*, è difficilmente compatibile con il profilo del cauto professore di lettere che trascorre la vita all'apparenza senza eccessi, in un rapporto morboso e quasi patologico con la sorella Maria, devoto alle responsabilità di famiglia prima ancora che a se stesso, «pio, solitario, casto e timoroso» (p. 68). Eppure questo ritratto, costruito dalla stessa Maria «con l'autorevolezza del suo ruolo e la sacralità degli affetti» (pp. 67-68), è, secondo Sensini, il risultato di una narrazione che ha fatto proseliti e che «ha coperto a lungo ogni altra narrazione possibile sul poeta», che si è trovato così «doppiamente e altrimenti maledetto, perché fissato in una storia e rappresentazione di sfortune, di traumi, di turbe, di lacrime che obbligano l'artista e la sua opera a una veglia mortuaria in cui tutte le cavalle sono storne» (p. 15). Ma come fare a decostruire questo stereotipo e a dimostrare che sia davvero tale? Come passare all'eccesso opposto: dal fanciullino al *maudit*?

Per argomentare la sua tesi Sensini lavora consecutivamente su tre fronti: la biografia, l'opera e la ricezione scolastica del poeta. Riguardo alla biografia, la studiosa ha cercato di sondare e puntare i riflettori su quelle zone della vita pascoliana meno note e in alcuni casi rimosse: non solo gli aspetti che più lo avvicinano all'immaginario dell'artista maledetto, come l'uso e abuso di alcol e di laudano, una doppia pratica che «sembra restare ancora nell'ambito dell'indicibile» (p. 17), ma tutte quelle manifestazioni documentabili della sua personalità che contrastano pienamente con l'iconografia dell'uomo «ingenuo e influenzabile [...] lontanissimo da ogni forma di violenza» (pp. 27-28). Pascoli è molto altro rispetto a ciò che fissa staticamente la *vulgata*: è il giovane ribelle socialista che trascorre tre mesi e mezzo in carcere, l'insurrezionalista ben noto alle autorità oltre i

confini del Regno, l'universitario *bohémien* che anima le tavolate con la sua verve declamatoria e viene guardato come modello dai coetanei, ma è anche l'uomo dalla vita «ricca di scambi e di incontri», «non estraneo alla frequentazione dei bordelli» (p. 41), che amava «l'allegria, la propensione allo scherzo e alla beffa, il piacere della convivialità e dell'amicizia, il coraggio degli ideali politici e la ribellione, la passionalità» (p. 69). Questo profilo, da cui emerge anche un rapporto ben più complesso con le sorelle, riguardo al quale andrebbe approfondito il potere dell'autolesionsimo oltre a quello del senso di responsabilità e di colpa, trova attinenza anche nella formazione culturale di Pascoli, che si nutre dei grandi romantici francesi e della filosofia dell'inconscio di Von Hartmann, spaziando per il pensiero politico di Herzen e Bakunin e gli studi storiografici di Michelet ed Edgar Quinet.

Anche la sua opera, del resto, vive di stereotipi: Sensini affonda la sua sonda critica in quelle zone del corpus pascoliano che riverberano di suggestioni più vicine a un immaginario notturno e dantesco, in cui risuonano anche echi di Catullo, Omero e soprattutto di Edgar Allan Poe. Il tema dell'amore, coniugato a quello della morte, è forse il baricentro di tutto: al «contrario di quanto si continua a ripetere nelle antologie scolastiche, Giovanni Pascoli scrive versi d'amore» (p. 102). Lo fa attraverso seduzioni orfiche, gotiche, classiciste, di nuovo, appunto, dantesche: una poesia piena di *revenantes*, donne fantasma, visioni, abiti che frusciano (*Nel bosco*, *Quel giorno ecc.*), ma anche «donne gentili», tessitrici, echi e suoni che affollano i versi in una vaga rete di *correspondances* baudelairiane. Il rapporto tra amore e poesia diventa, così, assoluto: «La poesia e l'amore sono una coppia indissolubile, due illusioni potentissime» (p. 104), tanto che – arriva a dire Sensini – il «vero oggetto dell'amore è la poesia stessa. Solo la poesia può appagare il desiderio inquieto dell'io», dove per «poesia intendiamo l'assoluto del poeta maledetto, la sua divinità» (p. 106).

Il Pascoli scolastico, però, che la studiosa approfondisce attraverso una comparazione dei più diffusi manuali introduttivi adottati dagli anni Novanta a oggi, resta ancora saldamente ancorato a un preciso immaginario poetico (la natura, le piccole cose, il «nido» e le memorie familiari), con qualche minimo scostamento e cambio di prospettiva nei volumi più recenti, in cui si assiste, ad esempio, a una espulsione delle «*Myrica* dei poveri», cioè di quei testi, molto frequentati ancora nel dopoguerra, che raccontano storie di miseria, di fame, di stenti e di abbandono della popolazione italiana delle campagne di fine ottocento», e alla scomparsa di «un altro classico *d'antan*» come *La cavalla storna* (p. 99). Nonostante il rinnovarsi dei gusti, le acquisizioni critiche restano dunque ancora tenacissime e «fanno un po' come il vischio del poema omonimo: avvelenano la pianta». Da qui l'aspirazione di Sensini a ricalibrare a fondo l'impostazione nello studio e nella divulgazione di Pascoli: «che la poetica del Fanciullino possa davvero prendere «nelle scuole e nei licei le movenze di una *Lettre du Voyant* all'italiana». Pascoli come Rimbaud» (p. 100).

Certo, va detto, e Sensini ne è perfettamente consapevole: il maledettismo di Pascoli va regolato sulle specificità del suo personaggio e della sua ricerca poetica. Difetta senza dubbio, in lui, «la dimensione urbana, i suoi splendori e i suoi bassifondi; mancano riferimenti scoperti al vizio, alla follia, all'orrore, alla crudeltà» (p. 151) - temi, quest'ultimi, che tuttavia affiorano in forme meno esibite nella poesia in lingua italiana, e in maniera più scoperta in certi carmina latini; allo stesso tempo però Pascoli, come i francesi, «esprime nella sua opera l'impossibile accordo tra materialismo scientifico e spiritualismo di matrice estetica, tra la realtà amministrata dalla ragione e dalla morale borghesi e l'Assoluto della poesia». Ma è soprattutto con Baudelaire che si mostrano le convergenze più profonde: «La radicalizzazione delle antinomie dell'esistenza umana, i due poli dello *spleen* e dell'*idéal* baudelairiani, corrispondono in Pascoli all'esperienza della scissione dell'essere – delle cose, dell'io – e della conseguente rappresentazione di un dualismo immedicabile in re ma ostinatamente dialettico; del simbolo spezzato in due parti da ricongiungere» (pp. 150-151).

Sensini chiude il suo volume con un'aspirazione precisa, che non è quella di decostruire e soppiantare l'immagine di Pascoli che si è venuta cristallizzando nel corso di più di un secolo, ma di

problematizzare quell'immagine e farne vedere i lati d'ombra, metterne a fuoco i numerosi livelli che si insinuano nelle pieghe meno canonizzate della sua vita e della sua poesia. «Con questo libro ho voluto rinnovare l'invito del poeta», scrive Sensini. «Non fermiamoci alle storie che ci hanno raccontato, andiamo a vedere noi stessi, dentro, cosa c'è davvero. E facciamolo con delle coordinate alternative, che ho provato a indicare e motivare [...]: una storia nuova, nuove letture, la scoperta condivisa di quel “diamante nell'oscurità della terra” che è la sua poesia» (pp. 149-153).

**Gabriella Palli Baroni**

Carlo Serafini

*Il Fondo Sandro Penna. Biblioteca Guglielmo Marconi. Biblioteche di Roma*

Roma

Bulzoni Editore

2021

ISBN 978-88-6897-228-8

Che una biblioteca d'autore possa essere molto importante per conoscere a fondo le inclinazioni, le predilezioni e le influenze ricevute da uno scrittore, poeta o critico, nel corso degli anni dal mondo dei libri, è ferma convinzione di chi abbia a cuore l'itinerario di una vita e di un'opera, il loro farsi nel tempo, le scelte che, per curiosità o per affinità, possano essere state fatte. Può anche accadere, come accadde a chi scrive, che da un volume appartenente ad una biblioteca d'autore possano uscire lettere, dattiloscritte o annotazioni autografe dimenticate, ma molto interessanti, tanto da indurre a nuove indagini o a ricondurre un testo, considerato *ne varietur*, ad una fase antecedente alla sua stesura definitiva. Fu questo il caso di un gruppo di scritti di Giorgio Caproni, la cui descrizione si legge nel Quaderno della Biblioteca Nazionale di Roma *Falqui e il Novecento* (2009), scritti, che trovati all'interno di due *plaquettes*, *Finzioni* e *Cronistoria*, inviate con dedica al critico romano, presentavano i *Lamenti*, poi *Il passaggio di Enea*, con tre poesie inedite e una diversa architettura, e conservavano l'unica stesura dattiloscritta completa del componimento *Le biciclette*, con varianti rispetto alle stesure registrate nell'edizione critica a cura di Luca Zuliani del Meridiano Mondadori *L'opera in versi*.

Per tutti questi motivi accogliamo con vero plauso il *Fondo Sandro Penna* di Carlo Serafini, che, già cultore delle biblioteche di Giorgio Caproni e di Luigi Baldacci, ha concluso uno studio approfondito sul fondo di Sandro Penna per i quarant'anni dalla morte del poeta. Serafini nella *Premessa* ci informa circa lo stato della disciplina, sottolineando l'importanza che una biblioteca d'autore assume sia come indice delle offerte editoriali e dei paratesti (copertine, fascette, risvolti) sia come strumento per indagare il laboratorio dell'autore, le sue fonti privilegiate, spesso annotate o sottolineate, e le sue relazioni artistiche, filosofiche o letterarie con i contemporanei. Serafini non dimentica di segnalare il danno che deriva dalla dispersione o dallo smembramento di una biblioteca, qualora non vi sia una descrizione topografica o una riproduzione fotografica dell'intera raccolta nella sua disposizione originaria. Anche la conservazione e protezione appaiono necessarie, se si pensa all'uso maldestro di patrimoni librari affidati a luoghi aperti al pubblico, spesso causa di danneggiamenti e sottrazioni. Sono queste le linee guida che Serafini ha derivato dalla sua accurata ricerca sulla biblioteca inesplorata di Penna, mancante della metà dei volumi, ma ricostruita, col valido aiuto dei funzionari della Biblioteca Marconi, nel lascito originario, la cui vicenda è descritta nel capitolo *Storia di un lascito*.

Un ritratto del poeta (*Sandro Penna: profilo di un poeta*) e una serie di considerazioni sulla sua opera e sulla sua officina poetica (*Riflessioni sull'officina del poeta*) costituiscono i capitoli della prima parte del volume e introducono ad uno scrittore divenuto personaggio di culto, avendo costruito e coltivato un'immagine di sé, delle proprie virtù e dei propri difetti, che l'attenta e ricca biografia di Elio Pecora aveva contribuito ad approfondire. Leggiamo delle sue origini, dei suoi incontri, primo fra tutti con Umberto Saba, che ne ammirò i versi e lo protesse; della sua amicizia, poi naufragata, con Montale; della stima riservatagli da Ungaretti; seguiamo la cronologia delle sue opere fino all'edizione Garzanti del '57, *Poesie*, patrocinata da Pasolini, che firmò anche una nota critica nel segnalibro di *Tutte le poesie*, Garzanti 1970. Ancora da Garzanti si pubblicarono nel '73 *Poesie*, le prose *Un po' di febbre*, mentre sette poesie uscirono da Scheiwiller nel '75 col titolo

*L'ombra e la luce*, finché nel 1976 fu Cesare Garboli a far uscire, sempre da Garzanti, *Stranezze 1957-1976*; e se altri titoli uscirono postumi, il Meridiano Mondadori, curato da Roberto Deidier, è indicato come contributo di notevole valore per la conoscenza dell'opera di Penna. Poeta considerato tra i maggiori del Novecento e che una serie di ritratti di Natalia Ginsburg, di Bertolucci e di Debenedetti, riportati nelle pagine di Serafini, portano in primo piano, appare autore originale su di una linea lontana dall'ermetismo, cui peraltro fu avvicinato, ma capace di cogliere, con essenzialità, grazia e grande musicalità, la verità vitale e sensuale, universale, dell'esistenza. Esaminando poi la sua biblioteca ci si accosta ai suoi interessi culturali, che, con Serafini, si rivelano assai ricchi e vari, per la presenza di riviste letterarie, da «La Rassegna d'Italia» del 1949 a «Nuovi Argomenti», da «Officina» a «Palatina» e di testi, sia di poesia sia di saggistica, francesi, anglosassoni e italiani. Il Leopardi dell'*Infinito* «semplice insieme e profondo», Pascoli del fanciullino, Baudelaire del «Grido dell'anima oppressa dalla carne e dall'orgoglio» sono fonti certe, come si evince dalle annotazioni, mentre emerge come dominante il tema materno, che accompagna la lettura di *Agostino* di Moravia e di altri libri.

Una serie di schede ragionate, descritte in modo molto dettagliato, si trovano nella seconda parte del *Fondo Sandro Penna*. Rappresentano il catalogo di 1066 voci molto utili per chi voglia esplorare questo insieme librario; capire le ragioni di certe acquisizioni in un determinato periodo; la frequenza dei segni di lettura, come nel caso dei *Fiori del male*, che si rivela testo capitale; considerare i prestiti o riconoscere i dedicatori. Tra questi ultimi il poeta Saba, che dedica *Parole* («Al Poeta Sandro Penna / affettuoso omaggio / di Umberto Saba»); Roger Peyrefitte, che omaggia *Les ambassades* («Pour / mon cher Sandro Penna / dans le moment / que lui laissent libre / les Muses / et / le Tibre / très amical souvenir») e *Chevaliers de Malte* («Per / Sandro Penna / in amichevole ricordo / Parigi 28-VI-57») e persino, in un libro Scheiwiller, Jean Cocteau che dedica a Vanni Scheiwiller («Tu me conduiras je l'espère / Temps, outre mes soixante dix / Pour voir de Vanni le père / Tendrement rejoint par son fils»). Corredano infine il testo gli indici: dei nomi, degli autori e dei periodici.



**Cecilia Spaziani**

Maria Antonietta Serci

*Un'associazione d'élite. L'Alleanza Femminile Italiana (1944-1950)*

Soveria Mannelli

Rubbettino

2020

ISBN 978-88-4986-291-1

Il volume di Maria Antonietta Serci *Un'associazione d'élite. L'Alleanza Femminile Italiana (1944-1950)*, uscito nella collana dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano diretta da Patrizia Gabrielli, vuole proporre un'attenta lettura di un ambito della storiografia che sembra avere ancora molto da dire, quello dell'associazionismo femminile laico, osservato in un periodo particolarmente interessante, negli anni 1944-1950. È infatti nell'arco di questo quinquennio che vengono raggiunti dalle donne importanti obiettivi storici, tra i quali il suffragio e l'avvio della discussione parlamentare sulla legge relativa all'abolizione della prostituzione. L'indagine nasce dunque dall'esigenza di riportare alla memoria le lotte condotte, nei decenni passati, per l'eliminazione di leggi discriminatorie, sessiste e squilibrate, cercando di mantenere viva la consapevolezza delle nuove generazioni sull'argomento e di risvegliare le coscienze attraverso l'analisi di realtà storico-politiche che appartengono tanto al nostro passato quanto al nostro presente e futuro.

La ricerca si avvale di fonti, alcune inedite, che stimolano riflessioni di varia natura intorno alla costituzione di grandi associazioni femminili, alle protagoniste delle lotte e ai cambiamenti da queste richiesti a gran voce. Come infatti chiarisce l'autrice nella breve ma incisiva *Introduzione*, le donne prese in esame sono attiviste che si spendono «con determinazione» per il «riconoscimento dei diritti civili e politici delle donne» e per «la tutela delle lavoratrici» (p. 5), consapevoli di quanto «in un Paese dove le speranze di cambiamento convivono con forti tendenze alla conservazione» (p. 5) il dinamismo femminile rappresenti una delle maggiori novità del panorama politico.

In tal senso, la pluralità di voci di donne che hanno avuto ruoli nelle lotte politiche rappresenta un punto di forza del volume, permettendo di comprendere l'eterogeneità delle forze in campo. Coloro che aderiscono all'Alleanza Femminile Italiana (AFI) e alle altre associazioni femminili laiche e apolitiche spesso simpatizzano o militano, al contempo, in partiti che saranno destinati, con gli anni, ad avere un ruolo dirimente in Italia. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di donne aristocratiche o appartenenti alla medio-alta borghesia, impegnate nelle professioni liberali, mature, colte, animate da nobili ideali antifascisti e pacifisti, sostenitrici, già nell'Italia giolittiana, del movimento suffragista ed emancipazionista, che lottano per l'abolizione della prostituzione e delle leggi contro il divorzio. Sebbene esse siano strette in un compatto fronte comune, continui confronti, talvolta aspri dibattiti, caratterizzano l'Alleanza, a riprova dell'eterogeneità di proposte, progetti e impegni, «che ci rimanda un mondo femminile tutt'altro che monolitico, ricco di sfaccettature» (p. 7), dal quale emergono quotidianamente punti di vista differenti, opinioni divergenti, a testimonianza delle diverse realtà di provenienza: «Un territorio della politica e dell'anima», come lo definisce Serci, «complesso, dominato da chiaroscuri» (p. 7). L'indagine si concentra sull'Alleanza Femminile Italiana (AFI), sezione italiana dell'International Women's Alliance, ripercorrendone la storia dalle origini e presentandone le protagoniste. L'AFI è infatti una piccola associazione, guidata da Teresita Sandesky Scelba, militante del movimento suffragista e vice presidente del Consiglio nazionale delle donne italiane sino al suo scioglimento, imposto dal regime fascista.

Il volume è strutturato in quattro capitoli preceduti da una breve *Introduzione*, che ha la funzione di chiarire le scelte metodologiche adottate, dare indicazioni sugli anni presi in considerazione e, al contempo, fare luce sulle fonti utilizzate, sostegno e impalcatura, come scrive la studiosa, dell'intera ricerca. All'interno del progetto, rappresentano il fulcro dell'indagine le carte dell'Alleanza femminile, «amorevolmente custodite da Teresita Sandesky e attualmente conservate presso l'Archivio del CNDI» (p. 6) – il Consiglio Nazionale delle Donne Italiane –, la corrispondenza tra le appartenenti all'AFI e lo studio degli eterogenei documenti forniti dalla nipote di una dirigente, Anna Mazziotti, «una nonna allegra, spiritosa ma molto attenta alla trasmissione dei valori cui aveva dedicato la propria esistenza» (p. 102).

Aprire il volume *Un'associazione d'élite*, un capitolo volto tanto a fornire una rapida panoramica sulla condizione dell'Italia dopo la fine della Seconda guerra mondiale quanto a delineare le caratteristiche proprie dell'AFI. Passando attraverso citazioni di intellettuali quali Alba de Céspedes e Anna Garofalo, la ricerca entra immediatamente nel vivo delle questioni relative alla rinascita dell'Alleanza dopo il suo scioglimento per volontà del regime fascista. Dopo il «riuscitissimo» – per utilizzare le parole di Teresita Sandesky – Congresso Internazionale del 1923 si interrompe, infatti, l'attività dell'AFI, che riuscirà a riprendere i lavori solo vent'anni dopo. Quando l'associazione si ricostituisce, lo fa all'insegna dei medesimi valori del passato, in continuità con i precedenti ideali, ma con una consapevolezza diversa di cui solo l'esperienza è testimone. La prima riunione è dedicata alla presentazione del programma, con il desiderio di presentarsi alla società italiana in un momento «in cui tutti i cambiamenti appaiono possibili» (p. 12). Sebbene nel 1944, anno della rinascita, il programma sia ancora una volta caratterizzato da solide e concrete basi, è solo nel 1946 che «la struttura organizzativa appare ben definita» (p. 27): ad affiancare la sede centrale di Roma sono presenti numerose altre sezioni territoriali e altrettante sono in procinto di essere inaugurate. Ed è proprio sui luoghi di attività dell'Alleanza che l'autrice del volume concentra l'attenzione compiendo, tra le altre, un'operazione di ricostruzione e di «mappatura geografica» dei centri di azione dell'AFI, attraverso il carteggio di Teresita Sandesky. Lo sviluppo dell'associazione sul territorio italiano, la composizione sociale delle appartenenti e, parallelamente, i loro differenti livelli di adesione e di partecipazione alle attività rappresentano un punto cruciale: al fianco delle militanti impegnate a tempo pieno con incarichi dirigenziali, ci sono coloro che, seppur senza una sezione, sono attive e partecipano da località periferiche. Un terzo gruppo di donne fornisce poi supporto specialistico, simpatizza per l'associazione ma non vi partecipa regolarmente.

La figura di Teresita Sandesky Scelba, intorno alla quale, d'altronde, l'AFI ha ruotato sia negli anni precedenti la chiusura da parte del regime sia in quelli del dopoguerra, è costantemente al centro del discorso di Serci. Nonostante la sua incisiva presenza, le attività dell'Alleanza non sarebbero state tanto rilevanti e gli interventi di così ampia gittata senza le socie, di cui l'autrice ripercorre la biografia. I profili e i ruoli, sottolinea, sono differenti, così come l'impegno nelle attività è di diversa intensità; ma tale disomogeneità, che in apparenza sembra rappresentare una difficoltà, si rivela invece un punto di forza. La diversificazione interna è l'elemento che rende compatto il gruppo, il quale, sin dagli esordi, si definisce «apostatico, apartitico e aconfessionale».

Il secondo importante capitolo, *Luoghi delle politiche unitarie*, è dedicato all'analisi degli obiettivi comuni dell'associazione: il contributo alla costruzione di una democrazia attraverso la formazione di commissioni, di comitati e di centri di studio; la difesa, costante, dei diritti delle lavoratrici; l'educazione politica delle donne italiane; l'assistenza alle categorie più fragili con un'attenzione particolare rivolta all'infanzia e, ancora, la promozione di conferenze e dibattiti sul ruolo svolto dalle donne in quegli anni come in quelli precedenti, nel pieno della guerra partigiana.

Il terzo capitolo, *La campagna per l'abolizione della prostituzione di Stato*, è dedicato a un tema particolarmente caro all'AFI. Contrariamente alle forze politiche, poco attente alla questione, l'Alleanza rende l'argomento una vera e propria battaglia etico-politica: «Fino a che esisterà

ineguaglianza di morale, le donne saranno sempre schiave» (p. 77). L'attenzione si concentra in particolare sull'ambigua posizione delle comuniste e delle militanti dell'UDI ritenute «ingabbiate in una rigida cultura moralista», incapaci tanto di «sostenere una battaglia culturale prima che politica» quanto di «mettere in discussione i modelli sessuali vigenti e la questione della doppia morale» (p. 85), fulcro, invece, di numerose campagne dell'AFI.

Chiudono il volume pagine che sviluppano il tema del *Pacifismo* che, come suggerisce il titolo del quarto capitolo, fu un «punto centrale della piattaforma identitaria [...] al pari del diritto di voto e del binomio abolizionismo-morale unica» (p. 99) e rappresentò un tema essenziale per le appartenenti all'associazione tanto da creare, nel 1946, la Commissione per la Pace, costituita da membri interni ed anche esterni al gruppo, così da coinvolgere ambienti vicini all'AFI.

Queste attività, dunque, insieme alle numerose proposte alla Costituente, rappresentarono la realizzazione pratica di un progetto comune volto alla tanto desiderata definizione di una cittadinanza consapevole, da viverci non in maniera passiva ma, al contrario, attiva, come parte integrante del disegno della nuova Italia repubblicana. Alla base della nuova nazione era importante che ci fossero cittadine e cittadini moralmente e civilmente informati, giovani generazioni con piena consapevolezza degli ambiti nei quali intervenire. Era necessario, scrive Anna Mazziotti, «chiarire alle menti la necessità della Pace per ragioni di sentimento umano e di civiltà» (p. 105).

**Michele Paragliola**

Paola Villani

*Romantic Naples. Literary Images from Italian and European Travellers in the Early Nineteenth Century*

Berlino

Peter Lang

2020

ISBN 978-3-631-81794-0

Fin dalle prime pagine della sua monografia, Paola Villani presenta il suo studio su Napoli come un viaggio breve eppure articolato, che si estende dal 1799 al 1860, in una città che è roccaforte dell'immaginario romantico: un luogo mentale più che fisico, capace di farsi racconto, declinato nelle infinite scritture dei viaggiatori italiani e stranieri del XIX secolo. Dopo una panoramica sui caratteri di quell'Italia ottocentesca «infemminata nell'ozio» (p. 28), la prospettiva critica si restringe su Napoli per poi riallargarsi, poiché la città si rivela al contempo meridione d'Italia e meridionalità d'Europa, «finis» di quel fortunato Grand Tour settecentesco. Si tratta di una duplicità più volte richiamata nel saggio, perché carattere intrinseco di un luogo che si presenta da un lato come eden, di cui si celebra la bellezza, la purezza e la natura incontaminata, dall'altro come inferno, di cui si condanna la decadenza e l'arretratezza. Ed è proprio questo suo essere *alter*, «altro dalla modernità» (p. 40), ad alimentare talvolta l'immaginazione di quei viaggiatori stranieri che «con una sola giravolta [...] sputan sentenze e stampano descrizioni di ciò che non hanno veduto» (p. 43) di Napoli. Le loro rappresentazioni, in pochi casi denigratorie, in molti decisamente celebrative, sono un'occasione di confronto - scontro con gli scrittori italiani che, pur negandole, le assimilano e le rielaborano.

Testo soglia all'interno della fitta galleria di descrizioni straniere dell'Italia e in particolare di Napoli, secondo Villani, è *Corinne ou l'Italie* (1807) di Madame de Staël, un romanzo attraverso cui la scrittrice francese, definendo l'Italia come «altro», aiuta l'altro a costruirsi. La giovane Corinne non solo difende l'Italia dai pregiudizi stranieri, ma fa coincidere la dicotomia tra meridione e settentrione con quella tra antico e moderno, tra fanciullezza e maturità, fino a confermare la metonimia Meridione d'Europa/ territorio napoletano, con lo scopo di mettere in risalto la disposizione poetica, il talento e la vivacità di quest'ultimo. Così nelle pagine di *Corinne* «il Meridione si fa simbolo e incarnazione della grande cultura dell'Italia e dell'Europa: la cultura degli Antichi e dell'Antico» (p. 72), punto di partenza per la ricostruzione della moderna nazione italiana, in continuità con la civiltà romana. A differenza del contemporaneo *Platone in Italia* (1804) di Vincenzo Cuoco, particolarissimo viaggio nelle città greche dell'Italia Meridionale, rappresentante come patria dell'antico, *Corinne ou l'Italie* interpreta le sue rovine non come macerie, ma come possibile strada di rinascita. Ne è un esempio la città di Pompei, distrutta eppure conservata dal Vesuvio, urbe-rovina che ispira la «profonde mëlancolie» romantica ed è simbolo di quell'Italia antiquaria, romantica e per questo moderna.

L'indagine di Villani, percorre poi le principali cesure storiche dell'ultimo sessantennio di vita della Capitale: il fallimento della rivoluzione del 1799 che, seppure breve e «passiva» (Cuoco), colpisce l'immaginario collettivo fino a farsi «mito» e a produrre articolate rappresentazioni letterarie, fra cui quelle di Eleonora Pimentel Fonseca e di Luisa Sanfelice; la prima restaurazione affidata a Ferdinando IV, attorno al quale, anche grazie alla moglie Maria Carolina, cresce una ricca tradizione aneddotica orale e letteraria, in cui i coniugi diventano i maggiori rappresentanti della più cieca restaurazione; il decennio francese e la figura di Gioacchino Murat, la cui più nota raffigurazione è immortalata nella *Storia del Reame di Napoli dal 1734 fino al 1825* di Pietro

Colletta, che nega «ogni ruolo e ogni spazio alla rivoluzione»; infine la seconda restaurazione e il ritorno dell'anziano Ferdinando che segna la nascita del nuovo Regno borbonico, popolato da moltissimi stranieri, mossi da un interesse nuovo per quelle aree e per quei popoli così arretrati. È in questi anni che Napoli, soprattutto attraverso i racconti di viaggio degli stranieri, è patria di quel «significativo passaggio di soglia alla sensibilità romantica» (p. 94).

Si tratta di una scrittura di viaggio pittorica, come quella di Lady Morgan in *Italy* (1821), che offre di Napoli le più riuscite immagini di un paesaggio pittoresco in rovina, in cui il teatro si affianca alla bottega del vino, il santuario alle marionette, il sacerdote al clown o come quella di Alphonse Lamartine nella *Graziella* (1849), quasi un affresco idilliaco non solo di Procida, ma dell'intero arcipelago e territorio campano in cui anche «i lazzaroni sono felici» (p. 101). Pagine pittoriche sono anche quelle del *Corricolo* (1841) di Alexandre Dumas dove la città napoletana, di cui Via Toledo è la perfetta rappresentazione, è descritta attraverso i fatti curiosi dei suoi abitanti, veri angeli e diavoli, tra antico e moderno, caos e ingovernabilità (p. 100). Non è meno pittorica la descrizione contenuta nella seconda edizione di *Roma, Napoli e Firenze* (1824) di Stendhal, la cui anima in cerca di felicità gli fa apparire incantevole, non solo lo sfarzo del neonato San Carlo, ma anche il male e la miseria che affliggono l'ottocentesca Partenope.

Il viaggio nel viaggio di Paola Villani, non si ferma, ma attraversa ancora le pagine dei coniugi Shelley, per ammirare in Percy Bysshe Shelley la Napoli meno rumorosa, *ad usum proprii*, la città che quando incontra il Vesuvio si fa pittura (*The Letters of Percy Bysshe Shelley*, 1818) e memoria di luogo (*Ode to Naples*, 1820) e nella scrittura emotivamente partecipata della moglie Mary (*Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843*, 1844) tentativo, attraverso l'ottocentesca Partenope, di rivendicare e affermare un'identità femminile. I grandi viaggiatori stranieri vengono poi messi in dialogo con la città - racconto restituita dalle pagine degli italiani. È il caso di Luigi Settembrini che, con le *Ricordanze*, offre un'istantanea di Napoli in grado di trasmettere i sentimenti e la vivacità intellettuale che la animano, attraverso descrizioni gustose di costume e quadri antropologici, ma è anche il caso di Antonio Ranieri, il quale col romanzo *Ginevra o l'orfana della Nunziata* fa luce sulle «molte nature di uomini in idea» che popolano questa città, condannando moralmente quel suo popolaccio impossibile a riscattarsi.

La monografia, infine, non può non considerare Leopardi, la sua permanenza a Napoli (1833-1837) e l'officina letteraria che ne nasce. Pur apprezzando la bellezza dei luoghi, la dolcezza del clima e riconoscendo i benefici della salubrità dell'aria, il poeta di Recanati, già nel 1834, non vede l'ora di sradicarsi dalla città-idillio, distrutta dagli stessi abitanti, «lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei» che si godono l'effimero, ignari della verità dell'esistenza (p. 126). Con gli occhi rivolti al paesaggio vesuviano, mentre lascia il suo ultimo messaggio all'umanità ne *La ginestra*, Leopardi rivela anche la sua distanza dagli intellettuali partenopei, distanza che si inserisce in una più ampia polemica contro la letteratura utile dei romantici e contro il mito liberale, perché il bello e il vero, la cultura e la poesia non appartengono alla sfera dell'utile verso cui è rivolta la scrittura e, più in generale, la società del suo tempo.

Nelle ultime pagine di *Romantic Naples* ampio spazio è dedicato a quei luoghi che «sono poi temi, voci-canone del grande racconto del viaggio a Napoli: i salotti, i vicoli con i lazzari, ma anche il Vesuvio e Pompei» (p. 16). I salotti si rivelano centri di conversazioni, di incontri e riunioni artistico-letterarie, come ad esempio quello di casa Filangieri descritto da Goethe (*Italian Journey*, 1787) o quello più noto, popolato da valenti uomini di cultura napoletani e stranieri, del marchese Francesco Maria Berio, ricordato da Lady Morgan in *Italy*. Accanto a questi spazi interni e privati dalle dotte conversazioni, Napoli si contraddistingue anche per i suoi spazi esterni e pubblici: vicoli affollati da lazzaroni, individui semibestiali, «figli primogeniti della natura» che, secondo Dumas, «non hanno una casa, una villa, un palazzo, ma il mondo» intero e per loro «il sole brilla, e il mare mormora, e la creazione sorride». In questo paesaggio, protagonista iconografico della città è lo «sterminator Vesevo», il vulcano del *memento mori*, che sgomenta e ricorda la miseria umana

(Chateaubriand, *Viaggio in Italia, 1803-1804*), ma proprio per questo è anche spettacolo fascinoso che suscita curiosità (Dickens, *Impressioni di Napoli, 1846*) e riaccende il gusto romantico. Gli eventi più distruttivi e affascinanti sono certamente quelli riconducibili all'immaginario pompeiano costruitosi attorno a una città di cui il monte sterminatore è carnefice e custode. Nel pietrificare Pompei, il Vesuvio la sottrae alla fame di *Kronos*, alle lancette del Tempo, la custodisce e la trasforma nel più grande museo a cielo aperto e nella più famosa area archeologica del mondo. Così, ripercorrendo le tappe più note della letteratura odepórica italiana ed europea, il saggio di Paola Villani è, come già detto, esso stesso un viaggio, una scrittura in transito, che si muove, e nel farsi, ora galleria pittorica, ora album fotografico, sa *movere*.



**Claudia Carmina**

Nunzio Zago

*Altre sicilianerie*

Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino

Leonforte

2020

ISBN 978-88-6859-194-6

Interpretare i libri degli altri vuol dire anche leggere dentro se stessi. L'ultimo libro di Nunzio Zago, *Altre sicilianerie* (Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2020), non solo propone un attraversamento per tappe esemplari di autori e testi della tradizione letteraria siciliana, ma si compone al modo di un vero e proprio autoritratto intellettuale. Nella *Prefazione* Zago precisa che i saggi raccolti nel volume testimoniano una "lunga fedeltà" ad alcuni temi cruciali da sempre al centro della sua indagine, nonché a quelli che, utilizzando una formula dell'archeologo Biagio Pace, definisce i «valori di vita provinciale» (p. 9). E del resto il senso di una continuità è esibito già nel titolo *Altre sicilianerie*, che si ricollega idealmente alle *Sicilianerie* uscite nel 1997. La *Prefazione* è una dichiarazione d'intenti che condiziona la lettura comunicando l'impressione di un bilancio ultimativo e di un "regolamento di conti" con una materia incessantemente interrogata negli anni. Tra il saggio del 1997 e *Altre sicilianerie* c'è tuttavia uno scarto: Nunzio Zago prende atto di una crisi che ha incrinato la sua fede nei «valori di vita provinciale» e che, più in generale, ha travolto i valori della cultura umanistica. È venuto meno tutto un orizzonte sociale, afferma lo studioso: oggi chi scrive di letteratura da una posizione geografica periferica percepisce più di prima il proprio isolamento. A suo giudizio si è opacizzato e si è quasi spento il fervore culturale che in passato animava la provincia iblea, alla quale Zago è tenacemente legato (come, insieme a lui e prima di lui, Gesualdo Bufalino). La globalizzazione ha innescato un processo di svuotamento e di «"desertificazione" materiale e intellettuale, del Sud» (p. 10), che la pandemia ha ulteriormente accelerato. L'intellettuale umanista sente di operare nel vuoto, rischiando di perdere la propria funzione e le ragioni del proprio agire. Da qui la sensazione di malinconia che affiora nelle pagine iniziali del saggio.

*Altre sicilianerie* però non è una resa. È un rilancio: quanto più registra il tramonto di una cultura e di una società, tanto più Zago alza la posta, insiste testardamente a interrogare i testi letterari e s'impegna a cercare possibili interlocutori. Proprio per questo non perde mai di vista il "noi", il destinatario cui vuole riferirsi, l'orizzonte con cui dialogare. È un "noi" che ricomprende in prima battuta la comunità degli studiosi e gli amici di una vita (e tra questi c'è Di Grado, di cui sono discussi alcuni degli studi nel capitolo *Libri di Antonio Di Grado*). Ma interlocutori d'elezione sono soprattutto i giovani. Lo studioso li chiama in causa nella speranza che le ultime generazioni possano recuperare e rifondare su presupposti nuovi un «sistema culturale [...] più equilibrato e plurale, improntato a logiche non meramente pragmatiche e mercantili» (*ibidem*).

Due sono i principali nodi da sciogliere che Nunzio Zago affronta nei diciotto saggi compresi nel volume: la questione relativa alla peculiarità della tradizione intellettuale siciliana nel suo rapporto con la tradizione italiana ed europea, e il nesso tra fatti letterari e trasformazioni storiche. Ad aprire e chiudere la raccolta sono due saggi di ampio respiro che si saldano in una sorta di specularità circolare. Il primo, intitolato «*Un'isola non abbastanza isola*». *I siciliani fra gli scrittori d'Italia*, traccia un quadro dell'evoluzione della scrittura dei siciliani dalla scuola poetica sorta intorno a Federico II fino al secondo Novecento (segnalando un punto di svolta nella lezione inimitabile di Verga). Lo studio conclusivo, *Per una storia della letteratura iblea*, mette invece in risalto le costanti tematiche e formali che connotano, tra conservazione e innovazione, le opere degli autori

iblei, soffermandosi anche sui modi in cui questa propaggine estrema della Sicilia è stata rappresentata letterariamente. Dall'isola alla provincia, dalla provincia al mondo: al cuore di questo itinerario c'è sempre la Sicilia, un'isola sospesa tra «luce» e «lutto», posta dalla sorte, come ha scritto Gesualdo Bufalino, «a far da cerniera fra continenti e culture discordi» (G. Bufalino, *L'isola plurale*, in *La luce e il lutto*, in *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1988, p. 1141). Per Zago l'identità letteraria dei siciliani si gioca sul confine tra norma ed eversione, nella dialettica tra «fughe» e «ritorni», tra apertura europea e percezione di un'alterità non assimilabile. La Sicilia è «trono» e «trappola» (p. 24): in ogni caso, nella sua separatezza, è una «specola privilegiata» da cui guardare al mondo. Per lo studioso, infatti, la tradizione narrativa dei siciliani è fortemente caratterizzata da una cifra distintiva che, pur nella varietà delle esperienze individuali, rivela una coesione d'insieme.

Dai poeti modicani del Settecento a Meli, da Verga a De Roberto, da Tomasi a Ripellino, da Sciascia a Bufalino, fino alle prove più recenti di De Vita, Seminara, Rabito e altri: Zago pedina passo passo lo svolgimento della “linea siciliana” in una diacronia di lunga durata, di volta in volta concentrando sull'analisi di singole opere, ciascuna delle quali è a suo modo esemplare e legata alle altre da un rapporto di contiguità. Lo sguardo impietoso degli scrittori presi in esame mette a nudo le contraddizioni della storia italiana, che complessivamente è assunta a oggetto d'una raffigurazione problematica, come dimostrano in particolare i saggi dedicati all'*incipit* dei *Viceré* e alla «fenomenologia del potere» nella scrittura di De Roberto e poi di Sciascia. In questa prospettiva le singole opere passate in rassegna si configurano come le tessere di un'autobiografia dell'isola che si fa, al contempo, autobiografia critica della nazione. I migliori scrittori siciliani portano avanti un'inchiesta sulla realtà, un esercizio di critica vigile, una disposizione agonistica e polemica che smaschera le menzogne del vivere sociale. E tuttavia Nunzio Zago è attento a mostrare come l'inchiesta sulle strutture di potere sia accompagnata spesso da un più generale assillo conoscitivo, che dà luogo anche «a procedimenti allusivi e “allegorici” in grado di pedinare meglio la dilagante ambiguità del reale» (p. 132). Così, pur partendo dal vissuto autobiografico o dalla disamina dei dati reali, romanzi come *Il Gattopardo* di Tomasi, *Il contesto*, *Todo modo*, *Candido* di Sciascia sono dominati da «quella politicità che Luigi Russo chiamava “trascendentale”» (p. 133). Per Bufalino e Ripellino, poi, l'investigazione sulla verità si fa argomento, tema, e oggetto prioritario d'indagine. Le loro opere sono percorse da un'ansia metafisica e da un'interrogazione esistenziale, che non si ferma neanche quando è impossibile trovare risposte alle proprie domande.

A Tomasi di Lampedusa e ai due grandi “maestri” di Zago, Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino, «diversi fra loro e un po' complementari» (p. 25) sono dedicati più capitoli. Alla rilettura di luoghi e figure del *Gattopardo* (dal personaggio di Garibaldi agli spazi del romanzo che riaffiorano nei *Ricordi d'infanzia*, fino alla scena culminante della morte del Principe di Salina) si affiancano le «divagazioni critiche nate in margine» (p. 195) alle *Lezioni su Stendhal*. Di Sciascia è analizzato il giudizio inizialmente riduttivo sul *Gattopardo*, che però si modifica negli anni, tanto da ribaltarsi e cambiare di segno. Fino a che, come confessa in una lettera a Giuseppe Paolo Samonà del giugno 1973, lo scrittore di Racalmuto arriva a riconoscere che *Il gattopardo* «è un libro importante per quegli stessi elementi che allora gli parvero negativamente importanti» (p. 132). Altri capitoli ancora si concentrano sull'analisi della figura di Rogas nel *Contesto* e sulla sceneggiatura di Emidio Greco ricavata dal *Consiglio d'Egitto*.

In questo modo *Altre sicilianerie* coniuga la ricognizione sul presente con l'approfondimento degli ambiti più insistentemente esplorati da Zago nella sua «quasi cinquantennale ricerca accademica» (come si legge nel risvolto di copertina). Non potevano dunque mancare nel libro alcuni calibrati interventi critici su Gesualdo Bufalino. All'opera di Bufalino Zago ha dedicato saggi e monografie fondamentali (da *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera* del 1987 a *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino* del 2016), contribuendo in modo decisivo alla conoscenza dello scrittore

comisano anche grazie alla curatela di testi inediti dell'autore, all'organizzazione di iniziative culturali e alla fervida attività svolta in qualità di direttore scientifico della Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso. In *Altre sicilianerie* l'esperienza artistica di Bufalino è sia indagata trasversalmente in un saggio riepilogativo (*Per il novantesimo della nascita di Bufalino*), sia illuminata con una visione di scorcio, valorizzando proprio quegli scritti che sono generalmente, e a torto, ritenuti prove "minori": gli elzeviri, *Comiso ieri*, *L'isola nuda*.

Nel suo complesso il volume ci restituisce l'idea di una tradizione, quella siciliana, intesa come movimento sempre in corso e mai fissato una volta per tutte, come incrocio contrappuntistico di voci che dialogano l'una con l'altra, nella continua reinvenzione del passato e nel confronto con la storia. In un contesto come l'attuale, che considera la cultura umanistica sostanzialmente "innocua" e tende a confinare la critica nello spazio riduttivo dello specialismo, Nunzio Zago propone qui un modello di critica che mette in moto una dinamica prevalentemente "morale". *Altre sicilianerie* è la testimonianza di una fedeltà integrale alla letteratura che ha il sapore di una sfida conoscitiva: la sfida rilanciata da Zago è quella di un racconto della letteratura che abbia significato anche *oltre* la letteratura, investendo le questioni generali, mettendo in gioco il significato da attribuire alla vita pubblica e privata.

*copyright*  
© 2021 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE